

Instituto Politécnico do Porto

Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo



Técnicas de Improvisação, Interpretação e “Solo Coerente”

Estudo de caso: *What is This Thing Called Love*, de Cole Porter

Massimo Cavalli

2010

Dissertação submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de

Mestre em Interpretação Artística

Orientação: Prof. Doutora Daniela Coimbra

Co-orientação: Dr. Nuno Ferreira

Agradecimentos

Agradeço à minha família: Giulio, Angela, Silvia, Renato, Mattia e Alex pelo contínuo suporte que me proporcionaram, cada um à sua maneira, no decorrer desta minha aventura académica.

À orientadora da dissertação, Prof. Doutora Daniela Coimbra para ter acreditado no projecto e por ter colocado a sua sabedoria e paciência ao meu dispor. Ao co-orientador do projecto Dr. Nuno Ferreira por ter-me dado os conhecimentos técnicos que foram o ponto de partida do estudo.

Agradeço a Davide Scagno, especialista, pianista e amigo, pelo constante e prolífico debate sobre a revisão e triangulação da grelha harmónica, a interpretação analítica dos solos e pelo entusiasmo que me transmitiu no decorrer deste processo.

Ao especialista, baixista e amigo Nuno Oliveira para a triangulação das transcrições, comparação de dados e apoio.

À Dra. Lia Figueiredo, agradeço a preciosa ajuda no desenvolvimento dos gráficos, que facilitaram a visualização imediata dos dados adquiridos.

Um agradecimento especial a Sabrina por ter tido a capacidade de compreender e ajudar no desenvolvimento dos meus actuais e futuros projectos de vida.

Resumo

O objectivo do presente trabalho foi o de contribuir para a definição das características de um solo “coerente”, através de uma contextualização histórica (no período entre 1941 e 2001) relativa à improvisação na música jazz (ocidental e afro-americana) e da análise das respectivas técnicas de improvisação características desse período.

Para tal, foram analisados dez *chorus* de solos de intérpretes de épocas e estilos diferentes que têm como denominador comum a estrutura do tema *What is this thing called love is this thing Called Love* (1930), da autoria de Cole Porter (Cole Albert Porter, 1891-1964). Na análise foram considerados parâmetros qualitativos e quantitativos. Nos parâmetros qualitativos foram considerados *patterns*, arpejos, escalas, modos e o uso de escalas pentatónicas, superimposição harmónica, *Upper Structure Triads* (UST), *side slipping*, *enclosure* ou *encircling*, bem como de *cyclical quadruplets* e *outlines*. Nos parâmetros quantitativos foram considerados: notas do acorde, diatónicas, tensões, cromatismos, notas *out*, notas que fazem parte da melodia, números de motivos e variações.

Os resultados sugerem que há parâmetros característicos das diferentes épocas históricas consideradas e outros que são comuns aos solistas de todas as épocas. Da recolha do material comum extrapolada da análise dos dez *chorus*, sugere-se que hábitos que parecem ser exclusivos do jazz mais moderno estavam também presentes nos solos mais antigos, e que certas características que hoje podem parecer antiquadas estão enraizadas na actualidade. Da análise dos dados, emergiram ainda fragmentos comuns, como o *encircling* ou as *cyclical quadruplets*, como fragmentos essenciais de ligação entre os vários elementos da improvisação. A evolução da função dos arpejos no decorrer do tempo foi de tal forma significativa, que se inicialmente delineavam só o contorno harmónico da grelha improvisativa, passaram a sublinhar as tensões, atribuindo assim uma sonoridade mais modal e colorida à grelha harmónica. Os *patterns* básicos e os arpejos mantiveram-se, mas as notas de partida mudaram, afastando sempre mais as fórmulas do conforto da tónica. As *cyclical quadruplets* passaram de uma ornamentação por graus diatónicos (como 1-2-3-1, 1-b-3-1) a uma ornamentação mais cromática. Um solo pode ganhar ou perder coerência através da utilização das ligações certas entre as várias frases.

Palavras-chave: Jazz, Improvisação, Interpretação, Solo Coerente, *Upper Structure*

Triads.

Abstract

The aim of the present work was to contribute towards defining the characteristics of a “coherent” solo, via a historical contextualization (in the period from 1941 to 2001) relating to improvisation in (western and afro-American) jazz music and by analyzing the corresponding improvisational techniques characteristic of that period.

To this end, we analyzed ten solo choruses by different performers and in different styles whose common denominator is the structure of the song *What is this thing called love is this thing Called Love* (1930), written by Cole Porter (Cole Albert Porter, 1891-1964). The analysis considered qualitative and quantitative parameters. The qualitative parameters encompassed patterns, arpeggios, scales, modes and the use of pentatonic scales, harmonic superimposition, *Upper Structure Triads* (UST), side slipping, enclosure or encircling, as well as cyclical quadruplets and outlines. The quantitative parameters involved considering: chord notes, diatonics, tensions, chromatisms, out notes, notes which form part of the melody, numbers of motifs and variations.

The results suggest that there are parameters which are characteristic of the different historical eras considered and others which are common to soloists of all eras. The common material extrapolated from the analysis of ten choruses suggests that habits which seem to be exclusive to more modern jazz were also present in older solos, and that certain characteristics which may today appear antiquated are rooted in the present. The analysis of the data also threw up common fragments, such as encircling and cyclical quadruplets, as essential connecting fragments between the various elements of improvisation. The evolution of arpeggios over time, which initially marked out only the harmonic outline of the improvisation grid, started to underline the tensions, thereby assigning a more modal and colourful sonority to the harmonic grid. The basic patterns and arpeggios remained. The notes of departure, always deflecting the keynote comfort patterns the most, were changed. The cyclical quadruplets changed from an ornamentation by diatonic degrees (such as 1-2-3-1, 1-b-3-1) into a more chromatic ornamentation. In summary, a solo may gain or lose coherence via the use of connections between phrases.

Key words: Jazz, Improvisation, Interpretation, Coherent Solo, *Upper Structure Triads*.

Índice

Introdução	
Parte I – Contexto Histórico da Improvisação.	pag. 14
1. Introdução.	pag. 14
2. Contexto Histórico da Improvisação na Música do século XX	pag. 19
2.1. Introdução	pag. 19
2.2. <i>Pre-bop, “Early Jazz”</i>	pag. 20
2.2.1. Elementos característicos da improvisação	pag. 22
2.3. <i>Bebop</i>	pag. 25
2.3.1. Elementos característicos da improvisação	pag. 26
2.4. <i>Hard Bop, Cool Jazz, Third Stream, Jazz Modal, Bossa Nova</i>	pag. 29
2.4.1. Elementos característicos da improvisação	pag. 30
2.5. <i>Free Jazz e Avant-Gard</i>	pag. 31
2.5.1. Elementos característicos da improvisação	pag. 33
2.6. <i>Jazz contemporâneo ou moderno</i>	pag. 34
2.6.1. Elementos característicos da improvisação	pag. 35
3. Metodologia de análise de Jazz	pag. 37
3.1. Breve contexto histórico	pag. 37
Parte II – Estudo Empírico	pag. 42
1. Objectivo	pag. 42
1.1. What is This Thing Called Love	pag. 42
1.2. Os solistas	pag. 42
1.2.1. Solo nº 1, Charlie Shavers	pag. 43
1.2.2. Solo nº 2 Leroy “Slam” Stewart	pag. 43
1.2.3. Solo nº 3 Ben Webster	pag. 43
1.2.4. Solo nº 4 Red Garland	pag. 43
1.2.5. Solo nº 5 Joe Henderson	pag. 44
1.2.6. Solo nº 6 Stan Getz	pag. 44
1.2.7. Solo nº 7 Ritchie Beirach	pag. 44

1.2.8. Solo nº 8 Antonio Faraó	pag. 44
1.2.9. Solo nº 9 Kenny Garrett	pag. 44
1.2.10. Solo nº 10 George Garzone	pag. 45
2. Procedimento	pag. 45
2.1. Audição	pag. 45
2. 2. Transcrição	pag. 45
2. 3. Definição de parâmetros de análise	pag. 46
2.3.1. Análise Melódica	pag. 47
2.3.2. Notas importantes	pag. 47
2.3.3. Outras Notas	pag. 47
2.3.4. Paráfrase melódica e rítmica	pag. 48
2.3.5. Análise harmónica	pag. 49
2.3.6. Análise rítmica	pag. 49
2.3.7. Procura de outros elementos característicos relevantes	pag. 49
2.3.8. Patterns de Improvisação	pag. 49
2.3.9. Análise de Motivos	pag. 51
2.3.10. Detecção de Improvisação Modal	pag. 51
2.3.11. Escalas Pentatónicas	pag. 52
2.3.12. Substituições harmónicas, superimposições harmónicas	pag. 52
2.3.13. Superimposição, UST (Upper Structure Triads)	pag. 55
2.3.14. Side-slipping ou Planning	pag. 57
2.3.15. Encircling e enclosure	pag. 58
2.3.16. Cyclical Quadruplets	pag. 59
2.3.17. Outline	pag. 59
3. Análise	pag. 60
3.1. Criação do “solo coerente”	pag. 61
4. Resultados	pag. 62
4.1. Notas dos acordes	pag. 62

4.1.1. Notas diatónicas	pag. 64
4.1.2. Tensões	pag. 65
4.1.3. Cromatismos	pag. 67
4.1.4. Notas da Melodia	pag. 68
4.1.5. Notas Out	pag. 69
4.1.6. Motivos e Variações de Motivos	pag. 70
4.1.7. Patterns	pag. 71
4.1.8. Escalas	pag. 72
4.1.9. Arpejos	pag. 73
4.1.10. Escalas Pentatónicas	pag. 74
4.1.11. Superimposição harmónica	pag. 75
4.1.12. UST	pag. 76
4.1.13. Side Slipping	pag. 77
4.1.14. Encircling, enclosures	pag. 78
4.1.15. Cyclical quadruplets	pag. 79
4.1.16. Outlines	pag. 80
4.1.17. Análise global de dados	pag. 81
4.2. Identificação dos hábitos improvisativos de cada solista e cruzamento de dados	pag. 84
5. Discussão	pag. 90
6. Conclusão	pag. 99
7. Sugestões de Trabalho Futuro	pag. 100
8. Bibliografia	pag. 103
9. Anexos	
9.1. Dicionário de acordes e escala, glossário	
9.2. Transcrições de solos, reduções melódicas, relatórios e respectivas análises estatísticas	

Lista de Exemplos

Exemplo 1	Paráfrase e ornamentação melódica	pag. 22
Exemplo 2	Efeito “puxa e empurra” e deslocação rítmica	pag. 23
Exemplo 3	Fragmento de escala e arpejo	pag. 25
Exemplo 4	Escala Mixolídia <i>bebop</i> ou Dominante <i>bebop</i>	pag. 27
Exemplo 5	<i>Enclosures</i>	pag. 28
Exemplo 6	Voice leading	pag. 30
Exemplo 7	Escala simétrica meio tom-tom de G e improvisação motívica	pag. 31
Exemplo 8	Substituições harmónicas e improvisação motívica	pag. 33
Exemplo 9	Encircling, cyclical quadruplets e pattern 1-2-b3-4	pag. 35
Exemplo 10	Escala diminuta	pag. 36
Exemplo 11	Combinação de escalas de tons inteiros	pag. 36
Exemplo 12	Grupo Tri-tónico 1-2-5	pag. 36
Exemplo 13	Análise melódica	pag. 48
Exemplo 14	Paráfrase melódica e rítmica	pag. 48
Exemplo 15	Patterns	pag. 50-51
Exemplo 16	Motivos	pag. 52
Exemplo 17	Pentatónicas	pag. 53
Exemplo 18	Superimposição harmónica 1	pag. 54
Exemplo 19	Superimposição harmónica 2	pag. 54
Exemplo 20	Superimposição harmónica 3	pag. 55
Exemplo 21	UST azul	pag. 56
Exemplo 22	UST amarela	pag. 56
Exemplo 23	UST vermelha	pag. 56
Exemplo 24	UST por quartas 1-2-5	pag. 57

Exemplo 25	UST com pattern 5-b3-2-1	pag. 57
Exemplo 26	Side Slipping	pag. 58
Exemplo 27	Enclosure	pag. 58
Exemplo 28	Encircling	pag. 58
Exemplo 29	Cyclical Quadruplet	pag. 59
Exemplo 30	Outline	pag. 60

Lista de Gráficos

Gráfico 1	Notas do acorde, sem discriminação das notas	pag. 62
Gráfico 2	Notas dos acordes, com discriminação dos graus do acorde	pag. 63
Gráfico 3	Notas diatônicas, sem discriminação das notas	pag. 64
Gráfico 4	Notas diatônicas, com discriminação das notas	pag. 65
Gráfico 5	Tensões, sem discriminação das notas	pag. 66
Gráfico 6	Tensões, com discriminação das notas	pag. 67
Gráfico 7	Cromatismos	pag. 68
Gráfico 8	Notas da melodia	pag. 69
Gráfico 9	Notas out	pag. 70
Gráfico 10	Motivos e variações de motivos	pag. 71
Gráfico 11	Patterns	pag. 72
Gráfico 12	Escalas	pag. 73
Gráfico 13	Arpejos	pag. 74
Gráfico 14	Pentatônicas	pag. 75
Gráfico 15	Superimposição harmônica	pag. 76
Gráfico 16	UST	pag. 77
Gráfico 17	Side Slipping	pag. 78
Gráfico 18	Encircling, enclosures	pag. 79
Gráfico 19	Cyclical quadruplets	pag. 80
Gráfico 20	Outlines	pag. 81
Gráfico 21	Análise global dos dados	pag. 82

Lista de Tabelas

Tabela 1	Resultados quantitativos dos parâmetros	pag. 83
Tabela 2	Dados identificativos dos hábitos dos vários solistas, cruzamento de parâmetros, vocabulário do solo coerente	pag. 85-90

Lista de Figuras

Figura 1	Solo coerente sem ligações	pag. 95
Figura 2	Solo coerente com encircling e cyclical quadruplets	pag. 97

Parte I

Parte I - Contexto Histórico da Improvisação

1. Introdução:

Como contrabaixista, inicialmente autodidacta, longe da cultura afro-americana no qual o jazz tem origem, uma das questões que sempre me perseguiu no curso da minha carreira musical foi a capacidade de um músico como eu, conseguir construir em tempo real uma improvisação “coerente”, elo de ligação entre a tradição, a inovação e os estímulos emocionais próprios do ambiente onde acontece a performance e do estado de espírito do improvisador.

No estudo do contrabaixo jazz, o ritmo e a capacidade de saber sublinhar com linhas “fortes” ou “subtis” as improvisações dos outros solistas é muito importante. O baixista tem como função principal a de acompanhar e a qualidade com que realiza esta tarefa é determinante para o seu sucesso ou fracasso. Depois de muitos anos de profissão, surgiu em mim a necessidade de desenvolver um lado que destaque mais as minhas capacidades interpretativas, tentando assim dar voz ao solista escondido dentro de mim e a um instrumento que normalmente, tirando raras exceções de virtuosismo, é confinado ao acompanhamento de outros improvisadores. Talvez porque enfrentando as nossas fraquezas nos tornamos mais fortes, decidi enfrentar este desafio.

Ao tentar encontrar bibliografia sobre o assunto, e depois de ter começado a enfrentar o problema de ser solista, apercebi-me que talvez fizesse mais sentido pesquisar sobre algo que seja de utilidade para todos os instrumentistas que queiram aprofundar os conhecimentos e a análise para a criação e desenvolvimento duma improvisação fluida. Deixando, no entanto, em aberto, a possibilidade de aplicar várias técnicas aqui mencionadas no contrabaixo.

Todos os estilos de jazz envolvem improvisação (Kernfeld, 1994). Para ser um bom improvisador é indispensável ter-se uma grande capacidade de expressão nesse idioma e saber aplicar essa linguagem ao próprio instrumento. Assim como um grande orador deve possuir um excelente conhecimento do vocabulário, também o *jazzman* deve dominar o idioma e o seu vocabulário. Este adquire-se ouvindo e lendo, transcrevendo e copiando, para depois criar frases próprias que possam exprimir o pensamento musical do indivíduo. Desta forma, o bom improvisador, como qualquer *expert*, deve ter adquirido competências específicas no seu campo e, tal como o bom orador, deve saber

transmitir a sua mensagem aos outros músicos e ao ouvinte.

Saber *solar* (solar = improvisar) implica ter um bom conhecimento da história do jazz, das suas raízes, ter ouvido diferentes estilos desta música, ter feito transcrições de solos dos mestres e instrumentistas de referência na área, ter boas noções de teoria musical e harmonia, um ouvido bem treinado e desenvolvido, nomeadamente que desenvolva no músico a capacidade de ouvir os outros músicos que actuam com ele e, eventualmente, incorporar alguns destes elementos na própria forma de tocar, por meio da repetição e personalização das frases dos mestres. Ou seja, a partir destas bases, o músico de jazz tenta dar um toque pessoal aos próprios solos, sendo esta última característica que identifica a individualidade e singularidade do improvisador.

Podemos concluir, assim, que para definir improvisação, a definição de um qualquer dicionário genérico não é a mais adequada. No *jazz* pode-se, sim, inventar, mas não sem preparação prévia.

Como veremos na secção seguinte, o mesmo se passa no que diz respeito à palavra interpretação.

O *jazzista* é também um intérprete. O desenvolvimento de um tema, sobretudo quando estamos a falar de um *standard*, é muito importante. Analisando o mesmo tema tocado por vários músicos de jazz, facilmente podemos constatar que podem existir tantas exposições temáticas quantos os músicos que as realizam. Se na música erudita o intérprete tem muito poucas possibilidades de modificar o ritmo ou embelezar a melodia, no jazz o improvisador tenta parafrasear a melodia escrita (Kernfeld, 1994), sendo a paráfrase, como enunciado mais à frente, a primeira forma de improvisação utilizada nos primórdios do jazz (nomeadamente no *ragtime*, *dixieland* e *swing*, na era do jazz de Nova Orleães, incluídos na designação de *pre-bop*). Poder-se-ia quase estabelecer um paralelismo entre a música erudita do período Barroco e o jazz, uma vez que em ambos os casos a melodia é tratada e interpretada de forma quase sempre diferente.

Será necessário, também, considerar a *performance* do grupo de jazz no seu todo. O *interplay* é a capacidade de dialogar (acção e reacção) entre os músicos, assim de criar um estímulo constante que incentive e produza uma performance sempre diferente por

parte dos vários componentes do grupo. Este padrão causa–efeito pode ser comparado a uma conversa na qual é possível partilhar ideias de forma estimulante. Por outro lado, se estamos a falar com uma pessoa que não partilha os nossos gostos e interesses, teremos dificuldade em manter e alimentar essa mesma conversa. O mesmo acontece no jazz, como descrito no estudo de MacDonald e Wilson (2006) sobre a forma como músicos de jazz definem a sua actividade. Se os músicos não estão em sintonia e não conseguem comunicar, o resultado nunca será muito bom, apesar das capacidades técnicas e de improvisação dos indivíduos. A característica do *interplay* não é única e exclusiva da música jazz (Davidson e Good, 2002). No entanto, é uma das peculiaridades mais evidentes deste estilo e que se torna mais notória quanto mais pequeno for o *combo* de jazz (tais como nos trios do Oscar Peterson, Keith Jarrett ou Bill Evans).

Definidas as diferenças e analogias entre improvisação e interpretação, nomearei outro elemento característico do jazz, o solo. Um solo, geralmente, consiste num ou mais *chorus* (que é a estrutura do tema, por exemplo: AABA, ou um *blues* de 12 compassos) no qual um músico improvisa sobre a harmonia do tema. A palavra solo, improviso e improvisação podem ser sinónimos. Temos que especificar que nem todos os solos são improvisados e nem todos os improvisos são obra de um solista. Por exemplo, o acompanhamento (os *voicings* do pianista ou guitarrista, o *walking* do baixista) pode ser considerado uma forma de improvisação, sendo que num *combo* de *be-bop* a secção rítmica acaba por tocar bastante livremente sobre uma estrutura harmónica e métrica definidas. Numa *big band* os arranjos são praticamente todos escritos, deixando só ao solista a possibilidade de improvisar. Mesmo assim, um solo pode ser escrito e qualquer bom leitor poderá lê-lo. No *free jazz* e no jazz de Nova Orleães, esta componente de liberdade ainda é mais presente, sendo menos evidente a diferenciação entre solistas e acompanhadores. Em suma, o “peso”, nestes dois casos, dos vários músicos, é praticamente equivalente em termos de importância improvisativa e o conceito de *interplay* surge uma vez mais como elemento identificativo destes estilos.

Finalmente, tentei apontar o que pode ser considerado um solo “coerente”. “Coerente” significa que tem coerência, ou seja: conformidade, congruência, conexão, harmonia, ligação, mas também: conforme, lógico, procedente, congruente, em que há coesão¹.

¹ Dicionário Universal Milénio da Língua Portuguesa, Texto Editora, 1999

Duas destas definições atraíram a minha atenção: harmonia e lógica.

Tentando encontrar uma contextualização histórica relativa à improvisação na música ocidental e afro-americana e analisando as técnicas de improvisação dos mestres do passado, tentarei, neste estudo, encontrar uma metodologia que permita atingir o objectivo de criar um solo coerente, altamente personalizado e com um número reduzido de *clichés* predefinidos.

A fim de progredir neste objectivo, foram analisados dez *chorus* de solos de intérpretes de épocas e estilos diferentes (aproximadamente desde 1940 até a actualidade), que têm como denominador comum a estrutura do mesmo tema. Cheguei à conclusão que tendo como base um único tema (*What is this thing called love* (1930), da autoria de Cole Porter), teria uma constante que facilitava a identificação de padrões comuns e afinidades que passaram de geração em geração. Poderia identificar, assim, o que foi retido entre os improvisadores de épocas diferentes (características básicas e constantes), bem como o que mudou.

A análise foi suportada por uma pesquisa bibliográfica que acompanha os vários períodos da história do jazz, fornecendo uma visão global sobre os hábitos de improvisação, características marcantes dos vários estilos do jazz que assistem na interpretação dos resultados da pesquisa. O contexto histórico da Improvisação será descrito na Parte I do presente trabalho.

A Parte II será dedicada à Metodologia de análise de Jazz, mais especificamente apresentando um breve contexto histórico e estabelecendo as regras gerais de análise que serão depois aplicadas na análise dos solos.

Na Parte III será abordada a construção de um solo “coerente”, tendo em consideração a evolução da Performance Interpretativa e a utilização de *Upper structure triads*, estrutura supradiádica, superimposição ou policordalismo bem como a imposição de tríades no solo “coerente”.

Finalmente, na Parte IV do presente trabalho será descrito o trabalho empírico, que consiste na já referida análise de dez *chorus* de solos de intérpretes de épocas e estilos

diferentes do tema *What is this thing called love is this thing Called Love (1930)*, da autoria de Cole Porter, cujo objectivo é o de contribuir para a definição das características de um solo “coerente”.

2. Contexto Histórico da Improvisação na música do século XX

2.1 Introdução

O que caracteriza todos os estilos de jazz é a presença, em quantidade maior ou menor, de improvisação, seja nas composições como as de Duke Ellington, que misturam elementos da tradição *jazzística* e da música dita erudita, ou no *jazz-rock* (Weather Report ou Steps Ahead) onde a música escrita tem um papel muito importante.

A forma mais utilizada de analisar os vários estilos de improvisação é por meio de registos áudio, uma vez que sendo o jazz um género musical bastante recente, temos a possibilidade de ouvir praticamente todas as variedades associadas a este tipo de música em gravações. No início, a tradição oral era a mais utilizada e só depois da década de 1940-50 (com o aparecimento dos *real books* e com o ensino do jazz em escolas) músicos e estudantes começaram a transcrever e analisar solos a partir de registos áudio. No entanto, este é ainda assim um tópico ainda pouco explorado, sobretudo em Portugal ou outros locais onde o ensino deste estilo em instituições de nível de secundário e universitário é relativamente recente. É necessário considerar que, actualmente, ainda há muito pouca clarificação no que diz respeito à escrita gráfica que é utilizada, seja na progressão harmónica, seja para a análise melódica e rítmica. A fim de contribuir para uma maior clarificação nos termos utilizados no presente trabalho, o anexo I apresentará um glossário dos termos utilizados.

Tendo em conta que o objectivo da presente tese não se insere no de um tratado de história do jazz, mas considerando da máxima importância o entendimento da contextualização histórica da prática do Jazz para a compreensão das características dos solos analisados, tentarei, de forma concisa, localizar historicamente os diferentes estilos de improvisação. Serão apresentados exemplos, quando possível, extraídos dos solos transcritos e analisados.

Conforme enunciado, os estilos de improvisação foram divididos segundo períodos históricos que obviamente devem ter em conta alguma flexibilidade, tal como sugerido por Cooke e Horn (2002).

2.2 *Pre-bop, “Early Jazz”* (ca.1890-1940)

Existem diversas teorias no que diz respeito à origem do jazz. David Sager (2002), no seu estudo *History, myth and legend: the problem of early jazz*, descreve várias teorias de pesquisadores e historiadores de jazz sobre este tema. O ponto de partida que utilizou foi a fotografia da banda de um dos primeiros e lendários tocadores de cornetim afro-americano de Nova Orleães, Buddy Bolden (1877-1931), considerado, por muitos, o primeiro músico de jazz. Muitas são as histórias sobre esta personagem com um modo de vida boémio, apreciador de bebidas alcoólicas e de mulheres. A sua música é descrita como excitante e cativante. O seu som, como simultaneamente potente e preciso. Não existem gravações da sua banda, apenas algumas entrevista de músicos seus contemporâneos. Segundo Sager (*idem*), o interesse desta fotografia (e da banda de Bolden) reside no facto de que esta poderia ter sido tirada em qualquer parte dos Estados Unidos nos primeiros anos do século XX.

Alguns músicos profissionais, como Francis Johnson e Peter Guss, dirigiram com sucesso bandas de sopros em cidades do norte dos Estados Unidos (Filadélfia e Boston). No sul do país, não era raro encontrar este tipo de banda, especialmente depois da guerra civil. Este facto é importante porque alguns historiadores de jazz, como Robert Hickok (1989), sugerem que o jazz começou a surgir em qualquer lugar onde a música Africana e Europeia entraram em contacto. Hickok afirma que o título de lugar de nascimento do jazz foi entregue a Nova Orleães apenas de forma honorífica. No entanto, outros investigadores, como Thomas Fiehrer (1991), argüem que Hickok se esquece de uma variável fundamental: a “civilização crioula”. Fiehrer (*idem*) afirma que a cultura crioula foi o catalisador que fez a ponte entre a cultura afro-americana e europeia e que isso criou o jazz. Sugere, igualmente, que a cidade de Nova Orleães foi o centro deste movimento devido à presença de outro factor determinante, a cultura das Caraíbas (Nova Orleães teve um grande afluxo de refugiados de Santo Domingo e Haiti, entre 1809 e 1810). Desta forma, na sua opinião, para além do jazz, o *ragtime* foi obra da influência crioula, afirmando mesmo que entre 1840 e 1865 o impulso criativo crioulo foi tão potente que a sua influência invadiu as Índias Ocidentais, a Europa e o interior dos Estados Unidos. Assim, a mesma influência “estrangeira” que gerou o nascimento do jazz foi o início, paralela mas independentemente, do *ragtime*, representando não uma ruptura, mas uma continuidade estética.

Por outro lado, Frank Tirro, em *Jazz: A History* (1977), concorda com Hickok e define que: “O jazz desenvolveu-se nos Estados Unidos durante as últimas décadas do século XIX como se de uma combustão espontânea se tratasse, a qual queimou ambas as costas” (p.53)². Tirro é um dos responsáveis do movimento *melting pot*, desprezado por Fiehrer. De acordo com esta teoria, os ingredientes do jazz convergiram todos para Nova Orleães. Tirro (1977) sugere, também, que jazz, *ragtime* e *blues* podem ser agrupados num mesmo género.

Entre estas posições extremas está Lewis Porter (1993), que afirma que o jazz é um produto de Nova Orleães. Porter suporta esta teoria alegando que os pioneiros deste tipo de música, como Louis Armstrong, Jelly Roll Morton, Sidney Bechet ou King Oliver, eram originários desta cidade. Sugere que o *blues*, provavelmente, se alastrou primariamente ao sul e que o *ragtime* foi tocado, e parcialmente improvisado, noutros lugares dos Estados Unidos. Diz, ainda, que algo parecido com o jazz se terá desenvolvido noutras cidades do país, mas que o que é inegável, a seu ver, é que a música a que chamamos hoje jazz foi inicialmente o produto de Nova Orleães e do seu legado.

No entanto, o que é importante reter de todas estas teorias, a fim de se obter uma ideia global dos primórdios do jazz, é que este tipo de música teve, sem dúvida, origem na cultura afro-americana, no sul e sudoeste dos Estados Unidos da América, onde se encontrava a maioria dos escravos que trabalhavam nos campos de algodão. Os escravos implementaram, em primeiro lugar, os cantos *gospel*, seguidos dos *blues*, um meio de expressão da dor e opressão deste povo. Embora os brancos estivessem a acompanhar a evolução deste género musical e a tocar o jazz desde o início, é demonstrado que o ritmo e a subdivisão sincopada deste estilo têm raízes em África (Schuller, 1968). Claramente, a cidade de Nova Orleães e a mistura de raças, cores e culturas fez o resto. Inicialmente, a transmissão do legado desta música era feita de forma oral.

Em Nova Orleães destaca-se utilização das *marching bands* em funerais e eventos

² Tradução do autor.

festivos. Uma das características destas bandas era a presença de instrumentos de sopro (cornetim, trombone tuba e clarinete, como definido anteriormente) e de tambores (tarola e bombo), instrumentos que facilitavam a deslocação dos músicos. A partir de 1927, começam a aparecer as primeiras orquestras de *swing*. A principal novidade está no facto de estas bandas actuarem em lugares fechados com a principal função de fazer música para dançar. Entre as primeiras *big bands*, ressaltam-se a de Duke Ellington (composta por músicos afro-americanos) e a de Benny Goodman (composta por músicos brancos).

2.2.1 Elementos característicos da improvisação

Os primeiros músicos de jazz aprenderam o repertório geralmente de ouvido, mecanizando internamente a melodia, fraseado e articulação num único processo. As *marching bands* de Nova Orleães, embelezavam temas conhecidos usando a paráfrase e sincopando as linhas melódicas. Ao passar as melodias de um instrumento para outro, estes grupos criavam uma textura contínua de improvisação colectiva.

Nos anos 20 o cornetim começou a ser o instrumento favorito para tocar melodias, enquanto o clarinete improvisava um contracanto e o trombone e a secção rítmica (contrabaixo, bateria e guitarra ou banjo, tuba e bateria) providenciava os fundamentos rítmicos contra os quais a melodia se desenrolava. Inicialmente as improvisações tinham lugar nos *breaks*, ou pausas (normalmente pausas de dois compassos, onde também parava a secção rítmica). Assim que a tradição improvisativa consolidava as suas bases, os solistas mais talentosos (como Louis Armstrong) começaram a variar e alongar os improvisos que iam além da ornamentação e da paráfrase de uma melodia conhecida, para apoiar as linhas sobre a harmonia subjacente, tal como ilustrado no exemplo 1.

The image shows a musical score for a trumpet solo. The top staff is labeled 'TRUMPET IN Bb' and the bottom staff is labeled 'MELODIA ORIGINAL'. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The improvisation is marked with 'SOLO CHARLIE PARKER'. The improvisation starts with a C major chord (Cm) and a C7 chord, followed by a series of notes and rests. The improvisation ends with a C major chord (Cm) and a C7 chord. The improvisation is marked with 'SOLO CHARLIE PARKER' and 'MELODIA ORIGINAL'.

Exemplo 1. Paráfrase e ornamentação melódica, comparação entre improvisação e melodia original. (excerto de Charlie Shavers; transcrição do autor).

Nesta altura, um dos elementos que definiam a essência do jazz (e que ainda hoje é um dos pilares deste género musical) era a característica típica de frasear uma melodia *swing* em *off-beat* (contratempo). Daí deriva o efeito “puxa e empurra” obtido pela interacção entre a linha melódica e a secção rítmica, como se pode ver no Exemplo 2.



Exemplo 2. Efeito “puxa e empurra” e deslocação rítmica (excerto de Charlie Shavers; transcrição do autor).

Enquanto Armstrong e outros pioneiros do jazz desenvolviam e exploravam esta nova linguagem, outros músicos começam a decorar trechos extraídos de gravações fonográficas. Um momento significativo na evolução da improvisação viria a acontecer em 1927, quando a editora Melrose publicou, em Nova Iorque, um livro com transcrições de *breaks* de Louis Armstrong (*125 Jazz Breaks for Hot Trumpet*). Este tornou-se na primeira publicação de jazz com fins pedagógicos. Embora estes *breaks* fossem apresentados fora de um contexto rítmico – harmónico definido, o que descontextualiza totalmente as frases, ilustram a primeira tentativa de uma real vontade de interacção entre as tradições oral e escrita.

Desta forma, os músicos começam a captar algumas ideias provenientes de gravações de outros músicos e por vezes, quando sabem, transcrevem-nas. Os arranjadores e compositores da época podiam, assim, organizar algum deste material por arranjos e originais (adoptando a tradição da música dita “erudita”, na qual os compositores transcreviam avidamente as pautas de outros autores e, além de aprender as técnicas do mesmo, encontravam ideias e material para as próprias produções). Desta forma, surgiu

o hábito dos improvisadores pegarem nos fragmentos melódicos em causa, ensaiarem-nos em várias tonalidades e utilizarem-nos como recurso para desenvolver uma linguagem musical própria.

Neste período, encontramos elementos de improvisação que surgem predominantemente a partir da melodia. Como definido em *Thinking in jazz* (Berliner 1994) o improvisador deve saber gerir gradualmente os diferentes níveis de aprendizagem. De acordo com Berliner, a primeira coisa que o aspirante a solista deve aprender é um repertório de músicas que servirá como veículo de improvisação. Depois, o aluno deve embelezar ou ornamentar as melodias de forma convincente e dominar a linguagem harmónica e melódica. Isto é, saber os acordes (nesta altura os improvisadores utilizavam muitas notas do acorde e algumas raras extensões). Outra regra de ouro da improvisação que Berliner menciona (da era *pre-bop* e válida até aos nossos dias) é a capacidade de responder de forma apropriada às solicitações do grupo e saber adaptar as características individuais às do colectivo.

Como já definido anteriormente Parafrasear a melodia é a primeira forma de improvisação na história do jazz e é comumente a primeira a ser ensinada aos futuros *jazzistas*. Alguns dos métodos de improvisação consultados têm claramente esta indicação e alertam o improvisador sobre a importância deste tópico (veja-se por exemplo Crook 1991; 1999). Embora esteja sobretudo presente nos primórdios deste estilo, encontramos larga utilização desta técnica na *swing era* (1930-40) e no *jazz-rock* (1970-80). Se, por um lado, a paráfrase pode ser só uma leve ornamentação da melodia inicial, por outro, pode ser um tratamento altamente complexo da parte original do tema que apenas pode ser reconhecido depois de uma redução melódica, como no caso das práticas de grandes improvisadores tais como Lennie Tristano, Lee Konitz e Warne Marsh (de 1940-50 até aos nossos dias).

Destaca-se, ainda, a utilização de fragmentos musicais, motivos ou *licks* (*hot licks* no *pre-bop*) que não devemos confundir com o que mais à frente vamos chamar de *improvisação motívica* ou *improvisação formulista* (Kernfeld, 1994).

De fundamental importância neste processo de aprendizagem, é saber reconhecer as estruturas da música. O repertório da era *pre-bop*, incluía *ragtime*, hinos, *blues*,

marchas, valsas e outros géneros de raiz popular. Posteriormente, as obras editadas pela “Tin Pan Alley”³ (normalmente na forma AABA, como *What is this thing called love de 1930*) e os *blues* de 12 compassos passaram a ser as mais utilizadas. Com estas estruturas musicais define-se o cumprimento do ciclo improvisativo e a progressão harmónica básica, sobre a qual é imperativo organizar o solo.

Em suma, podemos afirmar que até 1940 os músicos focavam as suas improvisações maioritariamente (para além das técnicas descritas anteriormente) em arpejos de acordes e escalas maiores, menores, mixolídias e *blues*. O exemplo 3 ilustra a utilização de escala e arpejo no contexto da improvisação.



Exemplo 3. Fragmento de escala e arpejo (excerto de Slam Stewart; transcrição do autor).

2.3 *Bebop* (ca.1940- c.a.1955)

Devido à Segunda Guerra Mundial, as grandes orquestras entraram em declínio. O jazz deslocou o seu raio de acção das grandes cidades, como Nova Iorque e, mais tarde, Los Angeles, e passou a ser tocado em pequenos clubes hospedados em escuras caves, saindo assim das grandes salas de baile. Aqui nasceria uma nova geração de músicos rebeldes que decidem abrir novos caminhos na jovem história do jazz, com destaque para nomes como Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell, Thelonious Monk ou o jovem Miles Davis.

Entre as características fundamentais do movimento *bebop*, lembramos que este estilo já não é dançado, mas ouvido. Durante os anos 50 e 60, a palavra “bop” era usada para definir, para além do estilo originário, uma série de sub-estilos, entre os quais se

³ Famosa editora activa em Nova Iorque entre os finais do século dezanove e meados do século vinte.

encontravam o *cool jazz*, o *west coast jazz*, o *hard bop*, o *soul jazz* ou o *funk*. A origem da palavra “bop” é a contracção da palavra inventada “bobop ou “rebop”, que era vulgarmente usada para cantar no estilo *scat*⁴. O *bebop* tem fortes raízes nos estilos anteriores, tais como o jazz de Nova Orleães e o *swing*.

2.3.1 Elementos característicos da improvisação.

Neste período, a textura sonora aumenta de complexidade de forma exponencial. Em contraste com a pulsação de semínimas, que caracterizava o *swing*, no novo estilo o tempo base (normalmente extremamente rápido) é mantido pelo contrabaixo (*walking bass line*), elaborado depois por parte do baterista com o “ride” (prato) e o prato de choque, enquanto o piano, o bombo e a tarola tocam proeminentemente em contratempo. Estes apontamentos complementam e reforçam a melodia, criando as bases para o fenómeno chamado *interplay* ou interacção entre solistas e secção rítmica. Estimulados por parte da secção rítmica, os solistas produzem melodias rápidas com frases assimétricas e com fortes acentuações rítmicas.

O estilo “bop” é caracterizado ainda pelo enriquecimento do vocabulário harmónico e pelo uso frequente de acordes com nonas alteradas, décimas primeiras e décimas terceiras. O incremento da utilização de dissonâncias e cromatismos gerou na altura grande controvérsia. Por um lado, os puristas do *swing* e do *early jazz* argumentavam que o *bebop* era só uma enorme massa de notas sem sentido e apelidavam a nova corrente estilística de “anti jazz”. Por outro lado, as novas gerações adoravam a nova vaga musical tratando os *boppers* como verdadeiros heróis.

As melodias também se tornaram muito mais complexas do que na *Swing Era*. Muitos temas da época *bebop*, tal como *Ornitology* (Parker, Harris), *Donna Lee* (Parker), *Antropology* (Parker e Gillespie), *Grovin’ High* (Gillespie) ou *Hot House* (Tadd Dameron) são caracterizados por terem melodias baseadas em estruturas harmónicas de canções populares anteriores, como por exemplo *Indiana*, no caso de *Donna Lee* e *I Got Rhythm* (*Antropology*).

⁴ Scat: Técnica de canto jazz onde sílabas sem sentidos ou onomatopeias são cantadas para improvisar melodias (Kernfeld, 1994). Ver Higgins (1981) para uma descrição mais detalhada sobre a técnica de *scat*.

Desta forma, generalizou-se a utilização de estruturas harmónicas pré-existentes para a criação de contra-factos, os solos definem a estrutura harmónica criando uma improvisação vertical. A principal diferença em relação à era *pre-bop*, é que aqui há poucas referências de paráfrase melódica, embora os *beboppers* gostem muito de Parafrasear outras melodias famosas e inseri-las na estrutura harmónica da composição onde estão a solar. Esta prática é também utilizada vulgarmente hoje em dia, sinal que passou de geração em geração. Outras características fundamentais do *bebop* são o desenvolvimento de escalas próprias (escalas *bebop*), a utilização de cromatismos, a ampla utilização de tercinas e semicolcheias, a utilização de tempos rápidos e substituições harmónicas (trítonos, acordes alterados, etc.) ou de extensões. Charlie Parker, um dos criadores do movimento *bebop*, é considerado o maior *improvisador formulista* na história do jazz (Kernfeld, 1994), usando extensivamente padrões, *licks*, fragmentos que são próprios e característicos (é como se se tratasse do vocabulário pessoal do improvisador). O desafio neste tipo de improvisação é que a fórmula passe despercebida e que a sua utilização seja coerente e linear.

Um estudo levado a cabo por David Baker, na sua obra *How to Play bebop* (1988), sobre um grande número de solos que representam a era *bebop*, indicou uma série de regras que hoje em dia fazem parte da linguagem de todos os bons executantes da tradição *bebop* e *post-bebop*. Por outras palavras, e simplificando, de acordo com o autor podemos dizer que os cromatismos (que são uma das técnicas de execução aperfeiçoadas e codificadas na era *bop*) são a solução para o problema de ter que tocar frases fluidas com uma escala de sete notas. Se, por exemplo, tocamos uma escala mixolídia descendente e depois a versão *bebop* da mesma (que tem um cromatismo entre a sétima menor e a oitava), notamos que a segunda flui mais naturalmente, como ilustrado no Exemplo 4.

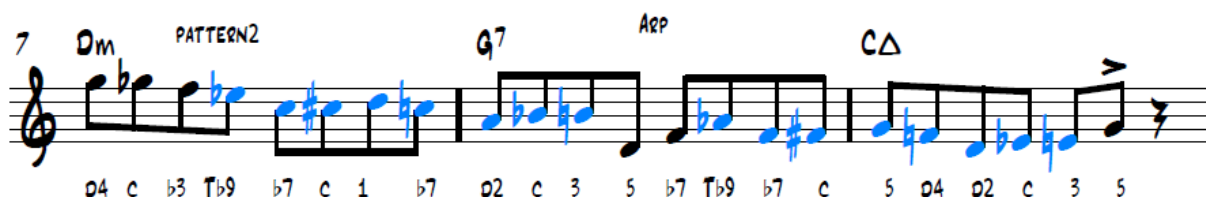


Exemplo 4. Escala Mixolídia *bebop* ou Dominante *bebop* (excerto de Slam Stewart; transcrição do autor)

Existem muitas razões pelas quais a escala *bebop* dominante faz mais sentido: todas as notas do acorde caem na parte forte do tempo. Como é possível verificar no Exemplo 4, a escala *bebop* dominante de G inicia no acorde de Dm (iim) e a escala é escrita da seguinte forma (utilizando os graus da escala) 1-2-3-4-5-6-b7-~~4~~7-1 (relativamente ao acorde dominante). Por outro lado, como referido anteriormente, esta escala é também utilizada com o relativo iim e em condições especiais com o acorde relativo semidiminuto. Assim a escala G-A-B-C-D-E-F-F#-G pode ser utilizada nos acordes Dm, G7 e, em casos particulares, no acorde BØ.

Outra escala importante deste estilo é a escala Maior *bebop*, que se caracteriza pela presença de um cromatismo extra entre o 5º e 6º grau da escala maior. Assim teremos: 1-2-3-4-5-#5-6-7-1. Esta escala é utilizada em todos os tipos de acordes maiores.

Finalmente, outra técnica característica da era *bebop* é a técnica de “*enclosure*”, segundo a qual uma linha ou padrão bop pode ser estendido “andando à volta” da fundamental e da 5º do acorde. Isto é possível com a inserção de duas notas, uma um meio-tom acima e outra um meio-tom abaixo da dita nota do acorde (claramente as notas podem também ser diatónicas, embora o cromatismo seja característico deste estilo).



Exemplo 5. *Enclosures* (excerto de Red Garland; transcrição do autor).

Neste belo exemplo extraído de um solo do Red Garland, encontramos uma *enclosure* com duplo cromatismo inferior. As regras básicas que regulam a utilização desta escala são enunciadas extensivamente nos três volumes do trabalho de David Baker, *How to Play bebop* (1988).

2.4 *Hard Bop, Cool Jazz, Third Stream, Jazz Modal, Bossa Nova*

(ca.1950- c.a.1970)

Depois da segunda guerra mundial, o jazz volta a ver a luz do sol, sai das caves dos clubes (que fecham definitivamente a actividade na grande maioria dos casos) e entra nas salas de concerto (Kernfeld, 1994). A Europa é destino frequente dos músicos de jazz mais destacados e alguns deles optam por viver no velho continente (como por exemplo Stan Getz ou Dexter Gordon, entre outros). Nascem os grandes festivais e eventos tais como Jazz at The Philharmonic, Newport, Nice, Antibes ou Monterrey. O jazz começa assim a influenciar outros estilos musicais e a ser incorporado em países com raízes culturais diferentes (levando ao aparecimento da bossa nova ou do jazz europeu).

Começam a ser utilizadas estruturas harmónicas originais, o *hard bop* utiliza os meios de improvisação do *bebop*, mas em estruturas harmónicas originais. O uso das extensões dos acordes e de substituições harmónicas são mais frequente e utilizadas como elemento de composição. O jazz começa a ser ensinado nas universidades, pelo que aparecem novos músicos com uma sólida preparação académica. Curiosamente, a primeira instituição a oferecer um curso de jazz foi o Hoch Conservatory in Frankfurt am Main, na Alemanha, em 1928, sob a supervisão de Bernhard Sekles. Seguir-se-ia a Boston's Berklee College of Music (agora Berklee College of Music) em 1945. E, em 1947, a North Texas State Teachers College (agora University of North Texas) abriu a primeira licenciatura em *Dance Band*, que privilegiava o ensino da performance em *Big-Band* (Cooke and Horn 2002). Começam a ser utilizados conceitos de composição avançados (com o aparecimento do modalismo e a utilização de técnicas tais como as *Upper Structure Triads* ou policordes) e a *line up* dos grupos muda de formato. A obra *Birth of the Cool* é um óptimo exemplo, com a presença de um conjunto de sete sopros

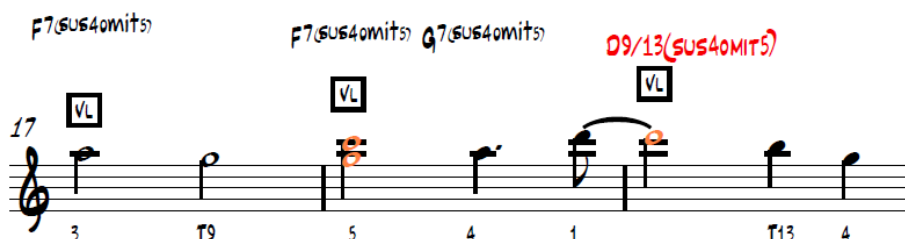
e com arrojados arranjos de Gil Evans. Este novo tipo de jazz criou tanta sensação que desta gravação histórica foi retirada o nome dum novo estilo: o *Cool jazz*.

Nesta época nasce também a corrente *third stream* (termo inventado por Gunter Schuller), que mistura o jazz com elementos característicos da música clássica. Surge ainda o jazz de câmara que encontra nos agrupamentos Modern Jazz Quartet e Quarteto de Dave Brubeck destacados representantes.

A vontade de mudança e a tentativa de romper com os rígidos esquemas da tonalidade e de progressões de acordes leva ao aparecimento do jazz modal (Miles Davis, John Coltrane, Herbie Hancock, Bill Evans, Wayne Shorter entre outros).

2.4.1 Elementos característicos da improvisação

O modalismo introduz uma nova exploração das cores dos acordes e a improvisação passa, agora, a ser dominada por uma concepção horizontal, ligada à melodia, e não vertical. Numa primeira fase, os solistas exploram o modo relativo ao acorde e o desenvolvimento motivico é parte integrante deste processo. A presença de poucos acordes permite a exploração de motivos, frases melódicas ou fragmentos melódicos que são desenvolvidos por meio de ornamentação, transposição, deslocação rítmica e melódica, diminuição, extensão, inversão ou retroversão (que podem ser reconduzidas a algumas técnicas da música erudita). Ao contrário da utilização de fórmulas, o motivo ou a série de motivos (que não ultrapassam dois ou três) são tratados de forma a captar a atenção do ouvinte como uma reacção em cadeia, até que cada motivo e variação se transforme no que vem a seguir. Um óptimo exemplo desta forma de improvisação é o solo de John Coltrane em *So What*, do álbum *Kind of Blue*, de Miles Davis (Kernfeld, 1994). Derivado das técnicas da música clássica, o conceito de *voice-leading*, ou da boa condução das vozes, também adquire grande importância, seja ao nível da improvisação ou da composição.



Exemplo 6. *Voice leading* (excerto de Richie Beirach; transcrição do autor).

É importante assinalar que as ferramentas do solista e do compositor começam a estar estritamente interligadas às *upper structure triads* (doravante *UST*). As *UST* são exploradas como elemento de improvisação, mas também de composição. Começa a ser explorado o politonalismo (*UST* e superimposição harmónica) ou seja, a presença de estruturas harmónicas (a nível da melodia ou da harmonia) que sobrepostas à grelha harmónica original do tema, sugerem outra ou outras tonalidades, por vezes longínquas. Finalmente, o uso de técnicas de composição aplicadas aos solos e *vice-versa* é utilizado por nomes como John Coltrane, Miles Davis ou Wayne Shorter.

A partir dos anos 60, passam a utilizar-se técnicas provenientes de outras áreas, nomeadamente da música erudita (redução melódica, *compound melody*), bem como a utilização de escalas simétricas, exóticas, pentatónicas, imposição (Baker 1990) e *UST* ou superimposição (Coker, 1964).

Exemplo 7. Escala simétrica meio tom - tom de G e improvisação motívica (excerto de Stan Getz; transcrição do autor).

2.5 *Free Jazz* e *Avant-Gard* (1960- até hoje)

Os primórdios do *free jazz* remontam aos anos 40, com a participação do violinista de jazz Stuff Smith e do pianista concertista Robert Crum numa gravação caseira realizada em Nova Iorque. Em 1949, o pianista Lennie Tristano e o seu grupo gravaram as primeiras faixas improvisadas *Intuition* e *Disgression*. Estas gravações não resultaram de uma ideia momentânea, mas da documentação final de uma serie de longos ensaios do grupo. O impacto destas gravações foi de tal forma devastador que o engenheiro do

som cancelou de forma intencional outras duas faixas de *free jazz* gravadas na mesma sessão. A editora recusou mesmo publicar *Intuition* e *Digression* durante muitos anos, bem como pagar os respectivos direitos de autor sobre as músicas. Depois estas primeiras experiências, alguns grupos, como o de Charles Mingus, desenvolveram outros processos interactivos interessantes.

Duas figuras apareceram entre 1957 e 1960 e deram novo fôlego ao movimento de *free jazz*. Foram eles o saxofonista Ornette Coleman e o pianista Cecil Taylor. De forma separada, foram simultaneamente os arquitectos do *free*, mas as suas inovações foram apelidadas de charlatanismo e anti jazz, mesmo perante o reconhecimento do grande público (Cooke and Horn, 2002).

O *free jazz*, (do título de um álbum de Ornette Coleman de 1960) o inicialmente *New Thing*, nasce como forma de romper com os padrões pré-estabelecidos, libertando-o das convenções. É também associado aos movimentos extra musicais, políticos, culturais, raciais e de libertação espiritual, especialmente dos afro-americanos. A exploração da instrumentação é completa e radical. São implementadas técnicas de improvisação variadas, entre as quais a utilização de desenhos, cores, tempo, imagens, poesia, electrónica, serialismo, etc. Entre os pioneiros do movimento lembramos Sun Ra e a sua Arkestra, que utiliza uma instrumentação pouco usual no jazz e electrónica. A Arkestra tem na sua performance uma serie de inovações, tais como a dança, o teatro e a magia, misturando também rituais folclóricos perdidos no tempo. Em Chicago surge a Association for the Advanced of Creative Musicians. Richard Abrams, que iniciou aquilo que hoje é o Art Ensemble of Chicago, inclui entre os impulsionadores do movimento nomes do calibre de Roscoe Mitchell, Lester Bowie ou Antony Braxton. John Coltrane, depois de ter feito parte do grupo de Miles Davis e ter gravado alguns dos discos mais importantes na história do jazz, cruzou o seu caminho com o *free jazz*. Nos últimos dois anos de vida, Coltrane passou a ser um dos expoentes máximos do movimento, que, com o seu ingresso, ganhou credibilidade e novos adeptos. Entre outros representantes do *free jazz* lembramos, também, a sua mulher, Alice, que continuou a alimentar o lado espiritual da música de Coltrane. Outros exemplos de *free* podem ser encontrados em Miles Davis, uma das figuras mais camaleonicas na música jazz. Embora Davis nunca tenha tocado solos *free*, os seus grupos alcançaram algumas posturas *free*, com uma matriz mais *jazz-rock*. No início dos anos 70, o pianista Keith Jarrett começou a tocar concertos em piano solo de forma *free*, sem ideias preconcebidas (Concerto de Colónia). Em Portugal, uma experiência deste género deu

grandes resultados nos concertos a solo do pianista João Paulo Esteves da Silva, uma das figuras mais ecléticas do panorama musical nacional. Nos últimos anos, o movimento *free* e *avant-gard* ficaram mais marginalizados. Mesmo assim, na Europa existe um mercado maior para este género de música e muitos das figuras mais importantes da actualidade moram no velho continente. Entre eles contam-se o guitarrista Derek Bailey (que escreveu um livro sobre improvisação, *Improvisation, Its nature and practice in Music*, 1992), o baixista Barry Guy, o saxofonista Evan Parker, o pianista Misha Mengelberg, o baterista Hans Benning, o saxofonista Willem Breuker e o trombonista Albert Mangeldof. Nos Estados Unidos lembramos Antony Davis, Marilyn Crispell, James Blood Ulmer, Carla Bley, George Lewis, Pauline Oliveros, Jon Rose e John Zorn, entre outros.

2.5.1 Elementos característicos da improvisação

Com o *free jazz* inicia-se a utilização de substituição harmónica e de utilização de mapas harmónicos.

ARMONIA IMPLÍCITA, SUPERIMPOSIÇÃO DE ACORDES

COLE PORTER

TENOR SAXOPHONE

M1+ARP V M1+ARP V2M1+ARP V3M1+ARP ARP

5 1 3 5 T9 1 3 5 T9 5 1 3 1 3 5 1 1 3 D#4 1 2 b3

TEN. SAX.

ARP M2+ARP M3+ARP

5 D# D#9b13 F#m7 Bm7 Ebm7 Ab7 Dbmaj7 C Cmaj7

T#13 3 5 1 b7 3 D2 1 b7 5 b3 1 b3 1 5 b3 T11 b7 3 D2 3 T9 T#11 3 1 D#4 5

Exemplo 8. Substituições harmónicas e improvisação motívica (excerto de Joe Henderson; transcrição do autor).

Introduz-se a exploração de desenvolvimento *motívicos*, mas aplicados ao atonalismo, ou, como no caso do dodecafonismo, a não repetição de notas até ao esgotamento de todas as notas da escala cromática. Interesse especial para técnicas quais a utilização de notação musical modificada (por exemplo utilizar linhas coloridas que nos indicam estados de espírito criando estímulos diferente a segunda do executante). Utilização de pausas em segundo, o intercâmbio de padrões rítmicos, harmónicos e melódicos entre

instrumentos (ou seja a rotação cada um dos executantes passa a tocar a parte do outro). A exploração de sons estranhos ao próprio instrumento e a possibilidade de tentar tocar de forma que um instrumento soe como outro. No que diz respeito ao presente estudo, o que é interessante reter deste período é exactamente a não repetição e a ligação entre a música e elementos extra-musicais.

2.6 Jazz contemporâneo ou moderno (1970- até hoje)

O jazz contemporâneo faz parte da actualidade e coexistem inúmeros estilos, nomeadamente fusão (Chick Corea and the Electric Band, Uzeb, Sixun), jazz *rock* (Miles Davis, Weather Report etc.) ou jazz com mistura de elementos de *world music*, *pop*, *new age* ou electrónica, entre outros.

Na Europa surgem vozes importantes no panorama jazz mundial (como por exemplo Jan Garbarek, Eberhard Weber, Michel Portal ou Louis Sclavis) que utilizam elementos característicos do país de origem para enriquecer e personalizar os improvisos. Há também estilos que ficaram mais fiéis às estruturas ditas clássicas do jazz, onde o elemento mais importante é o improviso que se desenvolve sobre estruturas que podem ser *standards* ou originais. Destacam-se solistas como Jerry Bergonzi, Michael Brecker, David Liebman, George Garzone, Keith Jarrett, Brad Meldhau, Chris Potter ou Mark Turner.

A globalização e a possibilidade de partilhar informação áudio, vídeo e material proveniente de todo o mundo, criaram a possibilidade de adquirir informação rapidamente. Assim, a nova música jazz é uma grande mescla de estilos e histórias.

A internet permite -nos ver e ouvir músicas e músicos de todo o mundo, na maioria dos casos gratuitamente, facilitando a aprendizagem e a partilha de experiências musicais. Hoje em dia é possível ter aulas de instrumento em vídeo conferencia com reconhecidos músicos e pedagogos ou participar em cursos de arranjo e composição jazz *online* (tais como os cursos oferecidos pela Berklee College of Music).

Paralelamente, resultado da sua crescente formalização, este tipo de música é estudado nas universidades a par da música erudita, e, tal como em Portugal, assiste-se a um aumento significativo da oferta formativa de jazz no ensino superior. No entanto, pelo menos em Portugal, a formação a nível universitário não é acompanhada de um sólido desenvolvimento do ensino do jazz no secundário, onde as escolas particulares

assumem particular relevância, mas não são acessíveis a todos pelo que seria desejável, a meu ver, uma reflexão sobre uma eventual mudança estratégica no ensino do jazz no país.

2.6.1 Elementos característicos da improvisação

Algumas técnicas já vistas anteriormente, como a improvisação por notas guia (*guide tones playing*), a utilização dos *voice leadings* e das UST e *middle structure triads*, das substituições de acordes, da antecipação e resolução tardia de um acorde, são desenvolvidas e codificadas em vários métodos, entre os quais se destacam os esclarecedores trabalhos de Jerry Bergonzi *Inside Improvisation Series vol. 1-7* (1992-2006) e de Bert Ligon, *Comprehensive Technique for Jazz Musicians* (1999). Nesta fase, estas técnicas sofrem ligeiras alterações, que evoluem com o passar dos anos. As *cyclical quadruplets*, por exemplo, passam a ser uma ornamentação cromática, para além de diatônica.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notation includes various improvisation techniques labeled in boxes: 'M2+ENCIRCLING+CQ CROM.', 'ENCIRCLING', 'VM2RET+ENC+CQ', and 'PATTERN 1-2-b3-4'. Below the staff, there are fingerings and note names: 3, D4, b5, 3, D4, 3, D#2, Db2, T13, 1, c, Db, b7, 1, Db2, D#2. The notes are color-coded: blue for natural notes, green for sharps, and orange for flats.

Exemplo 9. *Encircling, cyclical quadruplets e pattern 1-2-b3-4* (a partir de b7) (excerto de Antonio Faraò; transcrição do autor).

No método de Jerry Bergonzi (2003) são enunciadas algumas técnicas como o *three-tonic system* (vol. 6 pg. 116), o qual consiste na divisão da oitava em três partes iguais, uma progressão por terceiras maiores que pode ser ascendente ou descendente, e na qual os acordes são normalmente precedidos do respectivo acorde da dominante (ex. BΔ D7, GΔ Bb7, EbΔ F#7, BΔ, também conhecida como *Coltrane changes*). No *four-tonic system*, por sua vez, os acordes têm uma progressão ascendente ou descendente por terceiras menores. Estas progressões permitem a um solista mover-se de forma muito interessante em cima de estruturas harmónicas estáticas, criando a sensação de *in* e *out*. Uma outra técnica descrita por Bergonzi (2003) consiste na utilização de escalas

diminutas e combinação de duas ou três escalas diminutas.

9

G \emptyset C7($\sharp 9$)

ESCALA MEIO TOM-TOM DE C PENSAMENTO IGUAL
AO DO PRIMEIRO A MAS ESCALAR. ANALISE FEITA EM C7

5 D6 b7 1 D#2 D#2 3 D#4 5 D6 b7 C 1 D#2 T#9

Exemplo 10. Escala diminuta (excerto de Kenny Garrett; transcrição do autor).

No exemplo 11 está demonstrada a técnica da utilização de Escalas de tons inteiros e da combinação de duas destas escalas.

25

G \emptyset UST10

D#2 T#9 D6 5 1 b7 D#4 3

Exemplo 11. Combinação de escalas de tons inteiros (excerto de Kenny Garrett; transcrição do autor).

Um outro elemento característico da improvisação contemporânea está descrito no exemplo 12: a técnica da utilização de grupos tri-tônicos (normalmente 1-4-5 e inversões 1-2-5 e 1-4-7).

21

ARP D+UST4+SUP HARMONICA C7($\sharp 9$)/Ab

ARP B+UST5+SUP HARMONICA G \emptyset ALT.

ANTICIPAÇÃO DO ACORDE

UST6+ARP QUARTAS 1-2-5

T#11 T13 C T#9 T#11 T#9 T#3 T9 3 D6 b7 3 T#9 1

Exemplo 12. Grupo Tri-tônico 1-2-5 (excerto de George Garzone; transcrição do autor).

Finalmente, um dos elementos característicos da improvisação actual, consiste no uso

da Expansão tonal e de Escalas simétricas aumentadas (duas tríades aumentadas, que estão separada uma da outra por um intervalo de terceira menor. Assim, temos por exemplo C, D#, E, G, G#, B). Estas escalas podem ser utilizadas por cima de vários acordes e criam um efeito particular. No trabalho de Bergonzi (2007, vol. 7) encontramos um exaustivo estudo e explicação da aplicação em progressões de escalas hexatónicas. Para além das técnicas acima citadas salientam-se os métodos de referência desenvolvidos por David Liebman (1991) *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody* e por George Garzone (2008) *The music of George Garzone & The Triadic Chromatic Approach*, em DVD. Devido à sua grande complexidade, estes métodos de improvisação são objecto de constante debate e ao fazerem parte de uma arte em constante mudança podem considerar-se neste momento o topo da pirâmide, em cuja base assentam a história e a evolução da improvisação em jazz.

Tendo em conta a contextualização histórica apresentada, bem como as técnicas de improvisação utilizadas pelos mestres do passado, tentarei, no presente estudo, encontrar uma metodologia que permita atingir o objectivo de criar um solo coerente, altamente personalizado e com um número reduzido de *clichés* predefinidos. Para tal, foi necessário definir uma metodologia de análise, facto que foi também alvo de uma breve contextualização histórica. Assim, na Secção III desta revisão bibliográfica será apresentada uma breve contextualização histórica à metodologia de análise de Jazz, à qual se seguirá a descrição do trabalho empírico realizado.

3. Metodologia de análise de Jazz

3.1 Breve contexto histórico

Trevor Wiggins,⁵ num workshop sobre música africana leccionado na escola Superior de Música, Artes e Espectáculo (ESMAE,) a 23 de Maio de 2006, referiu que o jazz sendo um estilo que tendo, em boa parte, origem na tradição cultural africana, assimilou as características específicas do ensino da música nesta região, ou seja, a tradição oral, e de mestre - discípulo. Assim, a música, os ritmos as regras e as técnicas aprendiam-se ao viver com um mestre que, ao aceitar um aluno, lhe transmitiria a sua sabedoria e

⁵ Etnomusicólogo, University College Falmouth, em Devon, Reino Unido. Especialista em música africana e membro do comité do Fórum Britânico de Etnomusicologia.

experiência musical. O jazz, e a sua análise, também foram assim praticados, sobretudo até os anos 50.

Glen Waterman foi o precursor deste processo, tendo sido o primeiro a utilizar as tercinas para escrever os ritmos do jazz e a produzir notas sobre a improvisação em *Piano Jazz* (1924). Seguiram-se Art Shefte e Roger Pryor Dodge, músicos amadores. No entanto, ao analisar os solos de quatro gravações de Duke Ellington, *Black and Tan Fantasy*, Dodge viria a tornar-se no primeiro analista de jazz (Owens, 2002). Nos anos 30, a revista *Down Beat* começou a publicar transcrições musicais anotadas e em 1938 Winthrop Sargeant publica *Jazz: Hot and Hybrid*.

O músico francês André Hodeir daria mais um passo em frente no campo escrevendo *Hommes et problèmes du jazz*, em 1954. André Hodeir foi uma importante figura no meio musical, pois acumulava, para além da actividade de violinista de jazz, as funções de compositor, crítico e editor da revista *Jazz Hot*. Conhecia o jazz “por dentro” e foi o primeiro a utilizar termos que hoje em dia ainda são utilizados em análise como “frase temática”, “variação da frase” ou “paráfrase”. Apenas quatro anos após o trabalho de Hodeir, em 1958, o compositor e director de orquestra Gunther Schuller publicou a conhecida análise sobre *Blue 7* da autoria do saxofonista Sonny Rollins⁶. Em 1968 seria publicado a sua mais conhecida obra, que se tornou essencial na aprendizagem de jazz: *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*⁷.

Nas últimas décadas do século XX dá-se início ao aparecimento de musicólogos especializados em jazz. Nos anos 40, 50 e 60 eram ainda poucos os licenciados nesta área, mas nos anos 70, graças a vários apoios, à escolarização crescente do jazz (com o já referido aparecimento em 1945 da primeira licenciatura em jazz nos Estados Unidos) e ao despertar da ideia que a herança afro-americana é parte integrante da cultura americana e por isso necessária de conhecer estudar, este número cresceu. Por exemplo, passou-se de um número um pouco superior a 20 teses de doutoramento na área da análise de jazz nos anos 70, para um número superior a 100 nos anos 90, tendo ainda sido publicados inúmeros artigos e livros de interesse fora do meio académico. Entre estas, (dentro do meio académico) podemos destacar como mais significativas as publicações de Owens, Steward e Simon (1978), Williams (1982), Elliott (1987), Larson

⁶ Schuller, G. (1958). “Sonny Rollins and the Challenge of Thematic Improvising”, *Jazz Review* 1/1 (1958), 6-11.

⁷ Schuller, G. (1968). *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. Oxford University Press.

(1987), G. Davis (1990) ou ainda Martin (1996), sobretudo pelo trabalho que desenvolveram na aplicação de técnicas analíticas próprias da música erudita em solos de jazz (análise Schenkeriana e de Salzer), permitindo despojar os solos das ornamentações harmónicas e melódicas para mostrar a verdadeira estrutura da peça. Thomas Owens conseguiu discriminar que Charlie Parker usava um vocabulário pessoal de fórmulas, *patterns* ou *licks*, que interpolava nos vários improvisos sem, mesmo assim, repetir o mesmo solo duas vezes. Henry Martin, por sua vez, encontrou subtis ligações entre o *voice-leading* do tema e as referidas fórmulas de Parker.

Nas décadas de 80 e 90, podem ser encontradas na análise de jazz figuras de relevo como Gushee (1981) Kernfeld (1981), e Brownell (1994). Gushee, no seu trabalho sobre *Shoe Shine Boy*, de Lester Young, postula quatro tipos de análise de solos: (1) motívica, (2) semiótica, (3) temática e (4) de fórmulas (*patterns*). Outra obra de relevo é a pesquisa levada a cabo por Paul Berliner, *Thinking in Jazz* (1994), que contém entrevistas a mais de 50 improvisadores, exemplos musicais de solistas e de grupo, e que viria igualmente a tornar-se num trabalho fundamental de pesquisa e análise.

No curso da breve história da análise jazzística emergiram muitas formas de analisar os solos (Owens 2002). Como já definido anteriormente, no que diz respeito ao jazz, houve e há muita confusão relativamente à simbologia a utilizar na expressão dos acordes, e só há pouco tempo se reuniram as condições de uma certa (embora não absoluta) homogeneidade nesse sentido. Ainda menos, assim sendo, existe uma forma certa de análise. Dizer que Hodeir ou Schuller são menos eficazes na análise que Owens ou Martin seria uma incorrecção. Digamos que todos têm alguma razão no que afirmam e que a análise do jazz é uma forma empírica, pessoal e discutível. Como qualquer ciência em evolução ainda estamos à espera de textos de referência que contenham regras mais definidas e exactas. Curioso é constatar, de facto, que a unicidade e diferenças entre os improvisadores de jazz, podem-se encontrar nos investigadores que analisam o jazz, muito embora, tal como na improvisação, todos tenham influências mais ou menos comuns que podem ser agrupada por grupos similares.

Os investigadores atrás mencionados, têm como actividade principal a investigação em música e não são intérpretes com uma significativa carreira internacional. A combinação das duas características, investigação e interpretação, é mais rara. Por um lado, alguns músicos limitam-se a estudar um estilo ou a interpretação de um músico em particular

(por exemplo Sonny Stitt estudou e até aperfeiçoou em alguns aspectos as técnicas utilizadas por Charlie Parker), não necessariamente escrevendo sobre este assunto. Por outro lado, há músicos que estudaram várias técnicas, tipos de interpretação ou estilos até criarem um estilo único, mas não transmitiram (publicaram) os resultados da sua actividade. Actividades como a do saxofonista David Liebman (que tem uma variada compilação de obras na sua pesquisa)⁸, ou do contrabaixista Todd Coolman (que escreveu a obra *The Miles Davis Quintet of the Mid-1960s: Synthesis of Improvisational and Compositional Elements*), são menos frequentes. O presente trabalho insere-se neste contexto de investigação levada a cabo por intérpretes e pretende ser mais um contributo para a área.

⁸ Ver, por exemplo, Liebman (1991). *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*, Rottenburg, Advance Music. E *John Coltrane's Meditations Suite: A study in Symmetry*, (http://daveliebman.com/Feature_Articles/meditations.pdf).

Parte II

Parte II – Estudo Empírico

1. Objectivo

O objectivo do Presente estudo é o de contribuir para a definição de formas de criar um solo “coerente”, que seja altamente personalizado e que tenha um número o mais reduzido possível de *clichés* predefinidos. Através da análise de dez *chorus* de solos de intérpretes de épocas e estilos diferentes, que têm como denominador comum a estrutura do mesmo tema (*What is this thing called love*, Cole Porter, 1930), pretende-se identificar padrões comuns e afinidades que passaram de geração em geração, encontrando, por um lado, o que foi retido entre os improvisadores de épocas diferentes e, por outro, o que foi mudando ou sujeito a inovação. Em suma, pretende-se contribuir para um maior entendimento da evolução da performance interpretativa e, ao fazê-lo, contribuir para definir formas de construir um solo coerente.

1.1. *What is This Thing Called Love*

O standard escolhido para a análise foi *What is This Thing Called Love* (1930), de Cole Porter⁹. A escolha do tema deve-se ao facto de este ter sido largamente tocado por várias gerações de músicos, uma vez que é um tema da Broadway, e pelo facto de Cole Porter ter sido um reconhecido compositor do cancionário norte-americano.

Posteriormente, analisou-se dez *chorus* de solos de intérpretes de épocas e estilos diferentes que têm como denominador comum a estrutura deste tema. Manter o mesmo tema obedeceu à procura de uma maior garantia de homogeneidade, nomeadamente no que diz respeito à forma (AABA, tendo cada A e cada B oito compassos, num total de 32 compassos) e ao facto de haver muitos solistas a apoiar-se na estrutura harmónica de base (pelo menos nas gravações mais antigas).

1.2. Os solistas

Os solistas foram escolhidos tentando deliberadamente afastar o foco dos

⁹ Cole Porter (09/06/1891 - 15/10/1964) era natural de Indiana. Frequentou brevemente direito em Harvard mas decidiu tentar escrever música para a Broadway. Depois de uma primeira decepcionante tentativa, viajou para Paris onde entrou na Legião Estrangeira. De volta aos Estados Unidos da América, voltou à Broadway onde escreveu, desta vez, grandes sucessos. Para uma biografia completa do autor, consulte-se, por exemplo, *Cole Porter: a Biography* (1979) de Schwartz de Charles, editado pela Da Capo Press.

improvisadores mais mediatizados (tais como Louis Armstrong, Charlie Parker ou Miles Davis). Foram seleccionados, porém, intérpretes amplamente reconhecidos mas muito menos analisados no panorama jazzístico, mas que mantêm um estilo e características próprias. Para a análise teve-se em consideração um critério cronológico. O critério cronológico não está directamente relacionado com a data de gravação, mas sim com a “escola” de cada um dos solistas em questão, pelo que “escola” será o indicador da relação temporal entre formas de improvisação. Os solos escolhidos estão descritos na secção seguinte.

1.2.1. Solo nº 1, Charlie Shavers

Dos solos analisados, o do trompetista Charlie Shavers é o mais antigo e faz parte da gravação de *Sidney Bechet and His New Orleans Feetwarmers*, efectuada em Nova Iorque a 24 de Outubro de 1941. Esta improvisação tem características próprias da era de Nova Orleães, tais como a paráfrase melódica, sendo o estilo muito semelhante ao do Louis Armstrong, um dos mais apreciados solistas da época.

1.2.2. Solo nº 2 Leroy “Slam” Stewart

Leroy “Slam” Stewart foi um contrabaixista da era pré-bop, que se manteve activo até aos anos 80 e, por isso, embora a gravação seleccionada seja bastante recente, (*Slam Stewart-Major Holley, Two Big Mice*, Black & Blue Record, gravado no dia 14 de Julho de 1977 no estúdio da Rádio Monte Carlo) este solo é um óptimo exemplo da era *Early Jazz* que, no entanto, já se mistura com alguma influência do *bebop*.

1.2.3. Solo nº 3 Ben Webster

Ben Webster foi um dos mais significativos saxofonistas da *swing era*, juntamente com Lester Young e Coleman Hawkins. O solo faz parte do CD *Ben Webster - at the Renaissance* que foi gravado ao vivo no Renaissance, em Hollywood, no dia 14 de Outubro de 1960.

1.2.4. Solo nº 4 Red Garland

Pianista de referência, Red Garland tocou, entre outros, com Miles Davis. O seu solo é um tratado de *bebop*. Faz parte do CD *Red Garland - A Garland of Red* e foi gravado no Rudy Van Gelder Studio, Hackensack, em Nova Iorque, no dia 17 de Agosto de 1956.

1.2.5. Solo nº 5 Joe Henderson

Joe Henderson foi um dos saxofonistas mais vanguardistas no seu tempo. Crescido musicalmente no *post bop*, viveu intensamente toda a era *hard-bop*. Um dos improvisadores que brilhou para ser diferente, um solista entre a tradição e o *free jazz*. A versão do tema é extraída do CD *Joe Henderson With the Wynton Kelly Trio - Four!* Gravado em Baltimore no dia 21 de Abril de 1968.

1.2.6. Solo nº 6 Stan Getz

Saxofonista brilhante, pioneiro do *Cool Jazz*, Bossa Nova e do Jazz Moderno, Stan Getz viveu nos Estados Unidos e na Europa. Pratica uma abordagem muito pessoal à improvisação. O solo aqui analisado faz parte de uma gravação ao vivo no Montmatre Club em Copenhaga, realizada a 6 de Julho de 1987 e editada no CD *Anniversary*.

1.2.7. Solo nº 7 Ritchie Beirach

O pianista Norte-Americano (que agora vive na Alemanha), está activo nos palcos desde os anos 70 e entre as suas colaborações mais importantes salientam-se aquelas com David Liebman e Stan Getz. O jazz de Ritchie Beirach tem uma forte influência da música clássica, quer tecnicamente, quer esteticamente. O solo seleccionado faz parte de uma gravação, edição japonesa, do Richie Beirach Trio - *What Is This Thing Called Love*, da Venus Records, gravado nos dias 18 e 19 de Junho de 1999.

1.2.8. Solo nº 8 Antonio Faraò

O pianista italiano Antonio Faraò é um dos mais proeminentes improvisadores do jazz *mainstream* europeu, um dos raros casos de músicos do velho continente que consegue manter uma carreira igualmente bem sucedida em ambos os lados do atlântico. O solo é extraído do CD *Next Stories*, da ENJA Records, gravado no Tonstudio Bauer em Ludwigsburg, Alemanha, nos dias 30 e 31 de Outubro de 2001.

1.2.9. Solo nº 9 Kenny Garrett

O Saxofonista Kenny Garrett é uma das vozes mais inovadoras e influentes no panorama do jazz contemporâneo. Tocou ao lado de Miles Davis, Freddie Hubbard, Woody Shaw, McCoy Tyner, Pharoah Sanders, entre muitos outros. O solo aqui analisado faz parte do CD de Kenny Garrett *Triology*, Warner Bros., gravado no Power Station, em Nova Iorque, em 1995.

1.2.10. Solo nº 10 George Garzone

O saxofonista norte-americano é uma figura pouco mediática no universo dos ouvintes de jazz. No entanto, é extremamente popular entre os seus pares pela forma muito pessoal de improvisar. Conhecedor da tradição e ao mesmo tempo inovador, editou recentemente o DVD *The music of George Garzone & The Triadic Chromatic Approach*, Garzone (2008), que é o espelho da sua visão improvisadora. Este último solo seleccionado faz parte do primeiro CD de George Garzone como leader, *Alone*, tributo a Stan Getz, gravado no Power Station em Nova Iorque, nos dias 15 e 16 de Março de 1995.

2. Procedimento

2. 1. Audição

Na presente investigação foi utilizado o programa de escrita Sibelius versão 6. Na cópia em DVD do trabalho, será possível ouvir os solos originais, em formato mp3, ou a transcrição dos solos, com o software Sibelius 6 da Avid.

2. 2. Transcrição

Para fazer uma análise válida é necessária uma transcrição acurada dos solos, das harmonias e da estrutura da peça. Hoje em dia há ao dispor uma série de meios técnicos que nos permitem a redução da velocidade do tema, mantendo no entanto a tonalidade original e a possibilidade de igualizar de forma adequada o trecho bem como conseguir enfatizar (salientar) a presença de alguns instrumentos específicos.

No curso da presente investigação foi utilizado o software Transcribe! Versão 7.20 para Windows da Seven String Company. De facto, por vezes é extremamente difícil traduzir em pauta os solos transcritos (Owens, 2002), uma vez que o jazz tem um idioma rítmico muito difícil de traçar com minúcia. Se a função da nossa transcrição é definir as notas tocadas pelo solista, os motivos, a análise de fórmulas ou contornos melódicos, uma transcrição mais superficial poderá ser feita sem comprometer o resultado do estudo. Por outro lado, se se pretende analisar parâmetros como tempos fortes ou fracos de uma frase, articulação, dinâmica e vibrato o trabalho de transcrição deverá ser muito mais cuidado. Esta foi a razão pela qual Owens (1974) usou um sofisticado aparelho, o

Seeger Melograph Model C, para transcrever de forma detalhada o solo de Charlie Parker em *Parker's Mood*. Um problema adicional está relacionado com a tentativa de analisar a interacção entre os componentes de um grupo. Por exemplo, por vezes é difícil distinguir a nota tocada pelo contrabaixo do som do bombo, ou o *voicing* do pianista pode ser encoberto pelo som do ride do baterista, entre muitas outras situações.

Entre Setembro de 2009 e Junho de 2010 foram transcritos os 10 *chorus* de solo aqui estudados, que foram submetidos a uma triangulação que contou com dois especialistas: um especialista que controlou a exactidão da transcrição do solo e outro que, para além de colaborar na triangulação sobre a transcrição dos solos, colaborou na triangulação da detecção de acordes de acompanhamento dos solistas, tarefa fundamental para a análise melódica dos solos. O método de triangulação foi utilizado como um meio de validar a pesquisa de campo efectuada; neste caso, a transcrição e a análise dos solos, assim como meio de prevenir eventuais distorções na abordagem do investigador, em linha com Günther (2006).

Finalmente, os solos foram transcritos e armazenados no computador utilizando o software de escrita musical Sibelius versão 6 da Avid, que possibilitou uma melhor análise visual dos solos (para detectar motivos, *patterns* e *UST*), a função *playback* do software deu para ouvir tantas vezes quantas necessárias, facilitando a captação de parâmetros que de outra forma teriam sido muito mais difíceis de detectar.

2. 3. Definição de parâmetros de análise

A definição de parâmetros de análise obedeceu ao critério de utilização de parâmetros base da análise jazz, tendo em conta a definição de Cooker (1964), Nettles (1992), Guest (1996), Berliner (1994), Kernfeld (1994) ou Pease e Pullig (2001). Assim, considerou-se a análise das notas dos solos (Nettles, 1992; Guest, 1996; Pease e Pullig, 2001) com redução melódica linear para assinalar as notas importantes (notas que pertencem ou não aos acordes, ou à melodia). Comparou-se, onde relevante, a melodia do tema por meio de uma pauta dupla que nos permite ter uma comparação directa entre solo e tema. Efectuou-se uma estatística descritiva das notas que pertencem ao acorde, das notas diatónicas e tensões, dos cromatismos, das notas que fazem parte da melodia original, e das notas que não pertencem a nenhum destes parâmetros (notas *out*).

Efectuaram-se, também, estatísticas descritivas e análise dos motivos e dos contornos melódicos encontrados, incluindo variações (tal como sugerido por Cooker, 1964, e Nettles, 1992). Procedeu-se à detecção de fórmulas (*patterns*) e padrões rítmicos relevantes, escalas e fragmentos, arpejos bem como à detecção do uso de escalas pentatónicas. Foi considerada, ainda, a análise harmónica e dos recursos harmónicos utilizados (substituições e detecção de grelhas harmónicas alternativas) bem como a superimposição harmónica (de acordo com Baker, 1990). Em relação ao ritmo, teve-se em conta as figuras rítmicas mais utilizadas. Finalmente, considerou-se a manifestação de *UST*, *side slipping*, *encircling* e *cyclical quadruplets* (Ligon, 1999) e de *enclosure* (Baker, 1986).

O objectivo, como foi atrás referido, é o de contribuir para uma definição sistemática e de rigor, da evolução da performance improvisativa e interpretativa na música jazz dos últimos 70 anos. Espera-se ainda que tal sistematização dos dados e da sua contextualização histórica possa permitir a compilação de um pequeno “vocabulário” histórico da improvisação jazz. Os parâmetros seleccionados estão descritos na secção seguinte.

2.3.1. Análise Melódica

A análise melódica é o parâmetro base do presente estudo, sendo que a quantificação qualitativa das notas utilizadas pelos vários solistas e a respectiva reprodução gráfica permitem em grande parte definir a evolução dos hábitos improvisativos.

2.3.2. Notas importantes

As *Notas Importantes* são aquelas que:

- (1) Têm uma duração maior ou igual à semínima, somando as pausas (no caso de um solo de colcheias, a unidade de análise será a colcheia e assim por diante).
- (2) São seguidas de um salto intervalar igual ou superior à terceira (maior ou menor).
- (3) Fazem parte dos acordes e das tensões (que devem obedecer as regras enunciadas anteriormente) Tb9-T9-T#9-T11-T#11-Tb13-T13.

2.3.3. Outras Notas

No parâmetro *Outras Notas* incluem-se:

- (1) Notas diatónicas (que não obedecem às regras citadas no ponto anterior) db2-d2-d#2-d4-d#4-db6-d6.

- (2) Os cromatismos (c), *blue note* (BN).
- (3) *Out* - Notas que não podem ser interpretadas ou que não fazem parte das regras anteriormente expostas.

WHAT IS THIS THING CALLED LOVE
STAN GETZ SOLO ON "ANNIVERSARY" 1987 CHORUS 5

COLE PORTER

TENOR SAXOPHONE

TEN. SAX.

PATTEENS ①

②

③

T11 T13 D4 b5 D b6 3 D#4 5 D6 T11 D2 D#2 D4 D#4 c 3 D4 c 5 D#2 D4 5 D b6 3 D#4 5 c

Exemplo 13. Análise Melódica (excerto de Stan Getz; transcrição do autor).

2.3.4. Paráfrase melódica e rítmica

Para a definição deste parâmetro adoptou-se a significação de Gushee (1981) Browell (1994) e Kernfeld (1994), segundo a qual a *Paráfrase melódica e rítmica* corresponde à procura de improvisação que seja relacionada com o tema original (parte melódica e/ou rítmica) ou com a ornamentação melódica (como ilustrado no solo de Charlie Shavers).

TRPT.

Exemplo 14. Paráfrase melódica e rítmica (excerto de Charlie Shavers; transcrição do autor).

2.3.5. Análise harmónica

Por *Análise harmónica* entende-se a pesquisa dos *voicing* utilizados pelos acompanhadores e a detecção de acordes com alterações relativamente ao original. Onde não houve acordes de acompanhamento, efectuou-se a análise da linha do contrabaixo para a reconstrução da estrutura harmónica (como pode ser verificado nos solos de Antonio Faraò e Kenny Garrett). Consideraram-se ainda as substituições relativamente à grelha harmónica original (solo do Joe Henderson e Richie Beirach), e a escolha de tensões e notas de entrada e saída do *chorus*.

2.3.6. Análise rítmica

Neste parâmetro consideraram-se as figuras rítmicas dominantes nos solos. De notar que este parâmetro não é aqui classificado como fundamental para o estudo (uma vez que os elementos rítmicos dos solos, com algumas excepções, são na sua maioria colcheias e tercinas e foi assim privilegiada a variante harmónico – melódica), pelo que serão objecto de investigação mais aprofundada em trabalhos futuros.

2.3.7. Procura de outros elementos característicos relevantes

Quando num improviso a paráfrase não é utilizada, a nossa atenção é focada em fragmentos musicais que podem ser utilizados de diferentes formas, tais como ideias, figuras, motivos, *licks* ou *patterns*. A diferença principal de técnicas e procedimentos resulta da forma como estão combinados e manipulados na improvisação.

O conceito “motivo” será usado referindo-se à improvisação motívica, enquanto “fórmula” ou *pattern* irá identificar a improvisação formulista (que utiliza *licks*) em linha com Kernfeld (1994).

2.3.8. Patterns de Improvisação

Esta é a forma mais comum de improviso no jazz e abrange praticamente todos os estilos. Muitos músicos têm um repertório próprio de padrões (fórmulas) de improvisação e utilizam-nos da forma mais variada. A essência da utilização dos *licks* é que não devem chamar a atenção, mas devem ser disfarçados por meio de variações (por exemplo através de encurtamento, alongamento ou ornamentos) no meio do solo. Segundo Owens (1974), o mais relevante improvisador formulista da história do jazz foi Charlie Parker. Owens identificou mais de 100 fórmulas na análise dos seus solos, que o saxofonista utilizava na forma mais variada sem no entanto repetir, de forma

exactamente igual, nenhum dos seus solos. Este facto foi também verificado no estudo de Kernfeld (1981). Desta forma, na presente investigação inclui-se a análise de fórmulas, as quais serão apresentadas na análise dos solos como *patterns*.

No exemplo que segue é possível verificar que há *patterns* que são pequenos fragmentos de 4 ou 5 notas (que são os mais comuns e que foram encontrados na maioria dos solos) e outros altamente personalizados e muito mais longos. O *pattern* denominado número 1, encontra-se no primeiro A (compassos 5, 6 e primeiros dois tempos do 7) e no último A (compassos 29, 30, e primeiros dois tempos do 31) do *chorus*, exactamente igual, só tocado uma oitava abaixo. Como é possível ver, inserido no interior do longo *pattern* há outro mais pequeno (5-b3-2-1, *pattern* 2) que é o esqueleto do *pattern* 1. De facto ao relevar estas sub-fórmulas estamos perante a um dado importante, os *licks*, mais complexos, muitas vezes são a somatória de fragmentos mais pequenos. Estes fragmentos são os *patterns* que ficaram no “vocabulário”.

O ACORDE É TRATADO COMO SE DE G7 SE TRATASSE E ASSIM SERÁ ANALIZADO

3 A G7 ARP 1-3-5-b7 G7 ARP DIM 1-b3-b5 DE G+UST1 Fm7 ARP AbMA7 1-3-5-7 +PATTERN/FORMULA LNT+CA CA PATTERN 5-b3-2-1

b7 c 1 3 5 b7 c T13 1 b7 T9 b7 c 1 5 b7 c 02 b3 5 b7 T9 c 1 02 b3 04 5 b3 02 1 04 b3

7 Dm G7 ARP 1-b3b5 EM D+UST2 CΔ PENSA EM CMAT7 CAUG

04 c b3 T9 b7 c 1 b7 02 c 3 5 b7 T9 b7 c 5 T11 02 c 3 5

The image displays two staves of musical notation in treble clef, representing an excerpt from Red Garland. The notation includes various chords, scales, and patterns, with annotations in Portuguese and English.

Staff 1 (Measures 27-30):

- Measure 27: Chord C^9 . Annotation: "ARP 1-b3-5 DE G +UST5".
- Measure 28: Chord $V3M2$. Annotation: "PATTERN6".
- Measure 29: Chord $C7b9$. Annotation: "PATTERN6".
- Measure 30: Chord $Fm^9/9$. Annotation: "ARP A-B-MAT7+PATTERN1/FORMULA".

Staff 2 (Measures 31-34):

- Measure 31: Chord Dm . Annotation: "PENSA EM O MEIO DIMINUTO".
- Measure 32: Chord $V3M1$. Annotation: "ARP 1-b3-b5-b7".
- Measure 33: Chord G^7 . Annotation: "ARP DIM DE B+UST6".
- Measure 34: Chord $C\Delta$. Annotation: "CAUg".

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The patterns are indicated by brackets and numbers (1, 2, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 31, 33, 35, 37, 39, 41, 43, 45, 47, 49, 51, 53, 55, 57, 59, 61, 63, 65, 67, 69, 71, 73, 75, 77, 79, 81, 83, 85, 87, 89, 91, 93, 95, 97, 99, 101, 103, 105, 107, 109, 111, 113, 115, 117, 119, 121, 123, 125, 127, 129, 131, 133, 135, 137, 139, 141, 143, 145, 147, 149, 151, 153, 155, 157, 159, 161, 163, 165, 167, 169, 171, 173, 175, 177, 179, 181, 183, 185, 187, 189, 191, 193, 195, 197, 199, 201, 203, 205, 207, 209, 211, 213, 215, 217, 219, 221, 223, 225, 227, 229, 231, 233, 235, 237, 239, 241, 243, 245, 247, 249, 251, 253, 255, 257, 259, 261, 263, 265, 267, 269, 271, 273, 275, 277, 279, 281, 283, 285, 287, 289, 291, 293, 295, 297, 299, 301, 303, 305, 307, 309, 311, 313, 315, 317, 319, 321, 323, 325, 327, 329, 331, 333, 335, 337, 339, 341, 343, 345, 347, 349, 351, 353, 355, 357, 359, 361, 363, 365, 367, 369, 371, 373, 375, 377, 379, 381, 383, 385, 387, 389, 391, 393, 395, 397, 399, 401, 403, 405, 407, 409, 411, 413, 415, 417, 419, 421, 423, 425, 427, 429, 431, 433, 435, 437, 439, 441, 443, 445, 447, 449, 451, 453, 455, 457, 459, 461, 463, 465, 467, 469, 471, 473, 475, 477, 479, 481, 483, 485, 487, 489, 491, 493, 495, 497, 499, 501, 503, 505, 507, 509, 511, 513, 515, 517, 519, 521, 523, 525, 527, 529, 531, 533, 535, 537, 539, 541, 543, 545, 547, 549, 551, 553, 555, 557, 559, 561, 563, 565, 567, 569, 571, 573, 575, 577, 579, 581, 583, 585, 587, 589, 591, 593, 595, 597, 599, 601, 603, 605, 607, 609, 611, 613, 615, 617, 619, 621, 623, 625, 627, 629, 631, 633, 635, 637, 639, 641, 643, 645, 647, 649, 651, 653, 655, 657, 659, 661, 663, 665, 667, 669, 671, 673, 675, 677, 679, 681, 683, 685, 687, 689, 691, 693, 695, 697, 699, 701, 703, 705, 707, 709, 711, 713, 715, 717, 719, 721, 723, 725, 727, 729, 731, 733, 735, 737, 739, 741, 743, 745, 747, 749, 751, 753, 755, 757, 759, 761, 763, 765, 767, 769, 771, 773, 775, 777, 779, 781, 783, 785, 787, 789, 791, 793, 795, 797, 799, 801, 803, 805, 807, 809, 811, 813, 815, 817, 819, 821, 823, 825, 827, 829, 831, 833, 835, 837, 839, 841, 843, 845, 847, 849, 851, 853, 855, 857, 859, 861, 863, 865, 867, 869, 871, 873, 875, 877, 879, 881, 883, 885, 887, 889, 891, 893, 895, 897, 899, 901, 903, 905, 907, 909, 911, 913, 915, 917, 919, 921, 923, 925, 927, 929, 931, 933, 935, 937, 939, 941, 943, 945, 947, 949, 951, 953, 955, 957, 959, 961, 963, 965, 967, 969, 971, 973, 975, 977, 979, 981, 983, 985, 987, 989, 991, 993, 995, 997, 999, 1001, 1003, 1005, 1007, 1009, 1011, 1013, 1015, 1017, 1019, 1021, 1023, 1025, 1027, 1029, 1031, 1033, 1035, 1037, 1039, 1041, 1043, 1045, 1047, 1049, 1051, 1053, 1055, 1057, 1059, 1061, 1063, 1065, 1067, 1069, 1071, 1073, 1075, 1077, 1079, 1081, 1083, 1085, 1087, 1089, 1091, 1093, 1095, 1097, 1099, 1101, 1103, 1105, 1107, 1109, 1111, 1113, 1115, 1117, 1119, 1121, 1123, 1125, 1127, 1129, 1131, 1133, 1135, 1137, 1139, 1141, 1143, 1145, 1147, 1149, 1151, 1153, 1155, 1157, 1159, 1161, 1163, 1165, 1167, 1169, 1171, 1173, 1175, 1177, 1179, 1181, 1183, 1185, 1187, 1189, 1191, 1193, 1195, 1197, 1199, 1201, 1203, 1205, 1207, 1209, 1211, 1213, 1215, 1217, 1219, 1221, 1223, 1225, 1227, 1229, 1231, 1233, 1235, 1237, 1239, 1241, 1243, 1245, 1247, 1249, 1251, 1253, 1255, 1257, 1259, 1261, 1263, 1265, 1267, 1269, 1271, 1273, 1275, 1277, 1279, 1281, 1283, 1285, 1287, 1289, 1291, 1293, 1295, 1297, 1299, 1301, 1303, 1305, 1307, 1309, 1311, 1313, 1315, 1317, 1319, 1321, 1323, 1325, 1327, 1329, 1331, 1333, 1335, 1337, 1339, 1341, 1343, 1345, 1347, 1349, 1351, 1353, 1355, 1357, 1359, 1361, 1363, 1365, 1367, 1369, 1371, 1373, 1375, 1377, 1379, 1381, 1383, 1385, 1387, 1389, 1391, 1393, 1395, 1397, 1399, 1401, 1403, 1405, 1407, 1409, 1411, 1413, 1415, 1417, 1419, 1421, 1423, 1425, 1427, 1429, 1431, 1433, 1435, 1437, 1439, 1441, 1443, 1445, 1447, 1449, 1451, 1453, 1455, 1457, 1459, 1461, 1463, 1465, 1467, 1469, 1471, 1473, 1475, 1477, 1479, 1481, 1483, 1485, 1487, 1489, 1491, 1493, 1495, 1497, 1499, 1501, 1503, 1505, 1507, 1509, 1511, 1513, 1515, 1517, 1519, 1521, 1523, 1525, 1527, 1529, 1531, 1533, 1535, 1537, 1539, 1541, 1543, 1545, 1547, 1549, 1551, 1553, 1555, 1557, 1559, 1561, 1563, 1565, 1567, 1569, 1571, 1573, 1575, 1577, 1579, 1581, 1583, 1585, 1587, 1589, 1591, 1593, 1595, 1597, 1599, 1601, 1603, 1605, 1607, 1609, 1611, 1613, 1615, 1617, 1619, 1621, 1623, 1625, 1627, 1629, 1631, 1633, 1635, 1637, 1639, 1641, 1643, 1645, 1647, 1649, 1651, 1653, 1655, 1657, 1659, 1661, 1663, 1665, 1667, 1669, 1671, 1673, 1675, 1677, 1679, 1681, 1683, 1685, 1687, 1689, 1691, 1693, 1695, 1697, 1699, 1701, 1703, 1705, 1707, 1709, 1711, 1713, 1715, 1717, 1719, 1721, 1723, 1725, 1727, 1729, 1731, 1733, 1735, 1737, 1739, 1741, 1743, 1745, 1747, 1749, 1751, 1753, 1755, 1757, 1759, 1761, 1763, 1765, 1767, 1769, 1771, 1773, 1775, 1777, 1779, 1781, 1783, 1785, 1787, 1789, 1791, 1793, 1795, 1797, 1799, 1801, 1803, 1805, 1807, 1809, 1811, 1813, 1815, 1817, 1819, 1821, 1823, 1825, 1827, 1829, 1831, 1833, 1835, 1837, 1839, 1841, 1843, 1845, 1847, 1849, 1851, 1853, 1855, 1857, 1859, 1861, 1863, 1865, 1867, 1869, 1871, 1873, 1875, 1877, 1879, 1881, 1883, 1885, 1887, 1889, 1891, 1893, 1895, 1897, 1899, 1901, 1903, 1905, 1907, 1909, 1911, 1913, 1915, 1917, 1919, 1921, 1923, 1925, 1927, 1929, 1931, 1933, 1935, 1937, 1939, 1941, 1943, 1945, 1947, 1949, 1951, 1953, 1955, 1957, 1959, 1961, 1963, 1965, 1967, 1969, 1971, 1973, 1975, 1977, 1979, 1981, 1983, 1985, 1987, 1989, 1991, 1993, 1995, 1997, 1999, 2001, 2003, 2005, 2007, 2009, 2011, 2013, 2015, 2017, 2019, 2021, 2023, 2025, 2027, 2029, 2031, 2033, 2035, 2037, 2039, 2041, 2043, 2045, 2047, 2049, 2051, 2053, 2055, 2057, 2059, 2061, 2063, 2065, 2067, 2069, 2071, 2073, 2075, 2077, 2079, 2081, 2083, 2085, 2087, 2089, 2091, 2093, 2095, 2097, 2099, 2101, 2103, 2105, 2107, 2109, 2111, 2113, 2115, 2117, 2119, 2121, 2123, 2125, 2127, 2129, 2131, 2133, 2135, 2137, 2139, 2141, 2143, 2145, 2147, 2149, 2151, 2153, 2155, 2157, 2159, 2161, 2163, 2165, 2167, 2169, 2171, 2173, 2175, 2177, 2179, 2181, 2183, 2185, 2187, 2189, 2191, 2193, 2195, 2197, 2199, 2201, 2203, 2205, 2207, 2209, 2211, 2213, 2215, 2217, 2219, 2221, 2223, 2225, 2227, 2229, 2231, 2233, 2235, 2237, 2239, 2241, 2243, 2245, 2247, 2249, 2251, 2253, 2255, 2257, 2259, 2261, 2263, 2265, 2267, 2269, 2271, 2273, 2275, 2277, 2279, 2281, 2283, 2285, 2287, 2289, 2291, 2293, 2295, 2297, 2299, 2301, 2303, 2305, 2307, 2309, 2311, 2313, 2315, 2317, 2319, 2321, 2323, 2325, 2327, 2329, 2331, 2333, 2335, 2337, 2339, 2341, 2343, 2345, 2347, 2349, 2351, 2353, 2355, 2357, 2359, 2361, 2363, 2365, 2367, 2369, 2371, 2373, 2375, 2377, 2379, 2381, 2383, 2385, 2387, 2389, 2391, 2393, 2395, 2397, 2399, 2401, 2403, 2405, 2407, 2409, 2411, 2413, 2415, 2417, 2419, 2421, 2423, 2425, 2427, 2429, 2431, 2433, 2435, 2437, 2439, 2441, 2443, 2445, 2447, 2449, 2451, 2453, 2455, 2457, 2459, 2461, 2463, 2465, 2467, 2469, 2471, 2473, 2475, 2477, 2479, 2481, 2483, 2485, 2487, 2489, 2491, 2493, 2495, 2497, 2499, 2501, 2503, 2505, 2507, 2509, 2511, 2513, 2515, 2517, 2519, 2521, 2523, 2525, 2527, 2529, 2531, 2533, 2535, 2537, 2539, 2541, 2543, 2545, 2547, 2549, 2551, 2553, 2555, 2557, 2559, 2561, 2563, 2565, 2567, 2569, 2571, 2573, 2575, 2577, 2579, 2581, 2583, 2585, 2587, 2589, 2591, 2593, 2595, 2597, 2599, 2601, 2603, 2605, 2607, 2609, 2611, 2613, 2615, 2617, 2619, 2621, 2623, 2625, 2627, 2629, 2631, 2633, 2635, 2637, 2639, 2641, 2643, 2645, 2647, 2649, 2651, 2653, 2655, 2657, 2659, 2661, 2663, 2665, 2667, 2669, 2671, 2673, 2675, 2677, 2679, 2681, 2683, 2685, 2687, 2689, 2691, 2693, 2695, 2697, 2699, 2701, 2703, 2705, 2707, 2709, 2711, 2713, 2715, 2717, 2719, 2721, 2723, 2725, 2727, 2729, 2731, 2733, 2735, 2737, 2739, 2741, 2743, 2745, 2747, 2749, 2751, 2753, 2755, 2757, 2759, 2761, 2763, 2765, 2767, 2769, 2771, 2773, 2775, 2777, 2779, 2781, 2783, 2785, 2787, 2789, 2791, 2793, 2795, 2797, 2799, 2801, 2803, 2805, 2807, 2809, 2811, 2813, 2815, 2817, 2819, 2821, 2823, 2825, 2827, 2829, 2831, 2833, 2835, 2837, 2839, 2841, 2843, 2845, 2847, 2849, 2851, 2853, 2855, 2857, 2859, 2861, 2863, 2865, 2867, 2869, 2871, 2873, 2875, 2877, 2879, 2881, 2883, 2885, 2887, 2889, 2891, 2893, 2895, 2897, 2899, 2901, 2903, 2905, 2907, 2909, 2911, 2913, 2915, 2917, 2919, 2921, 2923, 2925, 2927, 2929, 2931, 2933, 2935, 2937, 2939, 2941, 2943, 2945, 2947, 2949, 2951, 2953, 2955, 2957, 2959, 2961, 2963, 2965, 2967, 2969, 2971, 2973, 2975, 2977, 2979, 2981, 2983, 2985, 2987, 2989, 2991, 2993, 2995, 2997, 2999, 3001, 3003, 3005, 3007, 3009, 3011, 3013, 3015, 3017, 3019, 3021, 3023, 3025, 3027, 3029, 3031, 3033, 3035, 3037, 3039, 3041, 3043, 3045, 3047, 3049, 3051, 3053, 3055, 3057, 3059, 3061, 3063, 3065, 3067, 3069, 3071, 3073, 3075, 3077, 3079, 3081, 3083, 3085, 3087, 3089, 3091, 3093, 3095, 3097, 3099, 3101, 3103, 3105, 3107, 3109, 3111, 3113, 3115, 3117, 3119, 3121, 3123, 3125, 3127, 3129, 3131, 3133, 3135, 3137, 3139, 3141, 3143, 3145, 3147, 3149, 3151, 3153, 3155, 3157, 3159, 3161, 3163, 3165, 3167, 3169, 3171, 3173, 3175, 3177, 3179, 3181, 3183, 3185, 3187, 3189, 3191, 3193, 3195, 3197, 3199, 3201, 3203, 3205, 3207, 3209, 3211, 3213, 3215, 3217, 3219, 3221, 3223, 3225, 3227, 3229, 3231, 3233, 3235, 3237, 3239, 3241, 3243, 3245, 3247, 3249, 3251, 3253, 3255, 3257, 3259, 3261, 3263, 3265, 3267, 3269, 3271, 3273, 3275, 3277, 3279, 3281, 3283, 3285, 3287, 3289, 3291, 3293, 3295, 3297, 3299, 3301, 3303, 3305, 3307, 3309, 3311, 3313, 3315, 3317, 3319, 3321, 3323, 3325, 3327, 3329, 3331, 3333, 3335, 3337, 3339, 3341, 3343, 3345, 3347, 3349, 3351, 3353, 3355, 3357, 3359, 3361, 3363, 3365, 3367, 3369, 3371, 3373, 3375, 3377, 3379, 3381, 3383, 3385, 3387, 3389, 3391, 3393, 3395, 3397, 3399, 3401, 3403, 3405, 3407, 3409, 3411, 3413, 3415, 3417, 3419, 3421, 3423, 3425, 3427, 3429, 3431, 3433, 3435, 3437, 3439, 3441, 3443, 3445, 3447, 3449, 3451, 3453, 3455, 3457, 3459, 3461, 3463, 3465, 3467, 3469, 3471, 3473, 3475, 3477, 3479, 3481, 3483, 3485, 3487, 3489, 3491, 3493, 3495, 3497, 3499, 3501, 3503, 3505, 3507, 3509, 3511, 3513, 3515, 3517, 3519, 3521, 3523, 3525, 3527, 3529, 3531, 3533, 3535, 3537, 3539, 3541, 3543, 3545, 3547, 3549, 3551, 3553, 3555, 3557, 3559, 3561, 3563, 3565, 3567, 3569, 3571, 3573, 3575, 3577, 3579, 3581, 3583, 3585, 3587, 3589, 3591, 3593, 3595, 3597, 3599, 3601, 3603, 3605, 3607, 3609, 3611, 3613, 3615, 3617, 3619, 3621, 3623, 3625, 3627, 3629, 3631, 3633, 3635, 3637, 3639, 3641, 3643, 3645, 3647, 3649, 3651, 3653, 3655, 3657, 3659, 3661, 3663, 3665, 3667, 3669, 3671, 3673, 3675, 3677, 3679, 3681, 3683, 3685, 3687, 3689, 3691, 3693, 3695, 3697, 3699, 3701, 3703, 3705, 3707, 3709, 3711, 3713, 3715, 3717, 3719, 3721, 3723, 3725, 3727, 3729, 3731, 3733, 3735, 3737, 3739, 3741, 3743, 3745, 3747, 3749, 3751, 3753, 3755, 3757, 3759, 3761, 3763, 3765, 3767, 3769, 3771, 3773, 3775, 3777, 3779, 3781, 3783, 3785, 3787, 3789, 3791, 3793, 3795, 3797, 3799, 3801, 3803, 3805, 3807, 3809, 3811, 3813, 3815, 3817, 3819, 3821, 3823, 3825, 3827, 3829, 3831, 3833, 3835, 3837, 3839, 3841, 3843, 3845, 3847, 3849, 3851, 3853, 3855, 3857, 3859, 3861, 3863, 3865, 3867, 3869, 3871, 3873, 3875, 3877, 3879, 3881, 3883, 3885, 3887, 3889, 3891, 3893, 3895, 3897, 3899, 3901, 3903, 3905, 3907, 3909, 3911, 3913, 3915, 3917, 3919, 3921, 3923, 3925, 3927, 3929, 3931, 3933, 3935, 3937, 3939, 3941, 3943, 3945, 3947, 3949, 3951, 3953, 3955, 3957, 3959, 3961, 3963, 3965, 3967, 3969, 3971, 3973, 3975, 3977, 3979, 3981, 3983, 3985, 3987, 3989, 3991, 3993, 3995, 3997, 3999, 4001, 4003, 4005, 4007, 4009, 4011, 4013, 4015, 4017, 4019, 4021, 4023, 4025, 4027, 4029, 4031, 4033, 4035, 4037, 4039, 4041, 4043, 4045, 4047, 4049, 4051, 4053, 4055, 4057, 4059, 4061, 4063, 4065, 4067, 4069, 4071, 4073, 4075, 4077, 4079, 4081, 4083, 4085, 4087, 4089, 4091, 4093, 4095, 4097, 4099, 4101, 4103, 4105, 4107, 4109, 4111, 4113, 4115, 4117, 4119, 4121, 4123, 4125, 4127, 4129, 4131, 4133, 4135,

WHAT IS THIS THING CALLED LOVE

ANTONIO FARAO SOLO ON "NEXT STORIES" CHORUS 1

COLE PORTER

A $G\emptyset$ $C7(b9)$ $D\flat7(\sharp4)$

V2M1+ESCALA G SUPERLOCROIO
TRITONO DE D \flat 7

1 **M1** **M1RET** **M1** **VM1**

PIANO

UPRIGHT BASS

T13 $\flat 3$ $\flat 7$ 3 3 $\flat 7$ T13 T9 T9 T13 T13 1 $\flat 7$ T13 5 $\sharp 11$

Exemplo 16. Motivos (excerto de Antonio Faraó; transcrição do autor).

John Coltrane é um significativo representante deste estilo. Em algumas músicas a improvisação motívica não se baseia no material original, mas num ou mais motivos extraídos de um (outro) tema. Chamamos a esta subcategoria de *Improvisação temática*. Encontramos este tipo de improvisação no trabalho de Sonny Rollins e em algum tipo de *free jazz* (como em Don Cherry e Gato Barbieri). Antes dos finais dos anos 50 a improvisação motívica era muito menos utilizada do que a paráfrase ou o formulismo. As razões são evidentes, considerando que até ao jazz modal o ritmo harmónico era muito denso, e que criar um solo motívico seria assim uma tarefa realmente difícil.

Na presente análise os motivos serão enunciados como M, sendo que as ligeiras variações dos motivos (tais como ritmo, intervalos, contornos melódicos, adaptação harmónica, inversão, retrógrado, transposição diatónica ou cromática) terão a denominação de VM (variação de motivo). Onde possível serão indicadas as particularidades das variações (por exemplo VM1inv. indica variação do motivo 1, que se apresenta invertido).

2.3.10. Detecção de Improvisação Modal

As características que definem o improviso modal são aquelas que exploram harmónica e melodicamente uma série de sons que, de forma geral, derivam de um modo eclesial

ou de uma escala não diatônica (sintética) ou étnica (Kernfeld, 1994), pelo que a improvisação modal não é necessariamente sinónimo de jazz modal. Em certos casos, pode dar-se ênfase no solo a cores específicas de um acorde, sendo que as tensões ou notas diatônicas utilizadas serão o espelho deste tipo de improviso.

2.3.11. Escalas Pentatônicas

Outro parâmetro importante para análise são as escalas pentatônicas, ou seja, escalas de cinco notas que atribuem uma cor mais “exótica” aos solos. Este é um parâmetro que pode ser associado à harmonia tradicional ou à superimposição ou *UST*. Podem ser consideradas a ponte entre as escalas e os arpejos, com menos notas diatônicas do que uma escala e menos saltos que um arpejo, o compromisso perfeito.

Exemplo 17. Pentatônicas (excerto de Kenny Garrett; transcrição do autor).

2.3.12. Substituições harmônicas, superimposições harmônicas

A detecção de grelhas harmônicas alternativas à harmonia original é importante, pois os seus resultados podem ser muito interessantes do ponto de vista musical. Neste tipo de análise podem considerar-se três factores: (1) ou o solista ignora a harmonia dos acompanhadores e superimpõe uma grelha harmônica que idealizou (como por exemplo no caso de Joe Henderson).

Exemplo 18. Superimposição harmónica 1 (excerto de Joe Henderson; transcrição do autor).

(2) Ou o acompanhador muda a grelha harmónica enquanto o solista tem como referencia os acordes originais (como por exemplo no caso de George Garzone).

Exemplo 19. Superimposição harmónica 2 (excerto de George Garzone; transcrição do autor).

(3) Uma terceira opção existe no caso de a mudança harmónica ser combinada *a priori* (como por exemplo no caso da sacção B do chorus de Ritchie Beirach).

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff starts at measure 17 and ends at measure 20. It features a sequence of notes with fingerings (3, T9, 5, T9, 1, T13, 4, 1, T13, 1) and annotations: F7(sus4omit5), F7(sus4omit5), G7(sus4omit5), and D9/13(sus4omit5). The second staff starts at measure 21 and ends at measure 24. It includes annotations: GbΔ/Ab, GbΔ#47/Ab, G7ALT., CROMATISMO PENSE JA EM G7ALT., V2M2, and M4+MOTIVO CROMATICO. Fingerings (1, c, b7, c, #5, T9, 1, c) are also present.

Exemplo 20. Superimposição harmónica 3 (excerto de Richie Beirach; transcrição do autor).

2.3.13. Superimposição, *UST* (*Upper Structure Triads*)

A *superimposição* e o *policordalismo* são sinónimos de *UST*. Uma *UST* (*upper structure triads*) é a tríade das extensões do acorde. Por exemplo se estamos a falar de $C\Delta$ as extensões possíveis podem ser 9/11/13 que nesse caso correspondem às notas D, F e A que estão no topo do acorde C, E, G, B. Se a *UST* fosse 9/#11/13 seria D, F# e A.

Uma imposição de tríades é uma sequência de tríades que é imposta num determinado acorde. Por exemplo, num acorde de $C\Delta$ podemos pensar em dividir a oitava em intervalos de terceiras maiores e assim tocar sobre o acorde as tríades de C, Ab e E (Baker 1990). O que implica uma imposição de tríades que não fazem parte do acorde, resultando num efeito *in - out* extremamente moderno e interessante. Claro que a imposição pode acontecer com a subdivisão da oitava noutras partes (terceiras menores, segundas, cromáticas, etc.).

A análise das *UST* foi um dos motivos principais no desenvolvimento do presente projecto, sendo que dos 10 *chorus* analisados, os últimos sete (Red Garland, Joe Henderson, Stan Getz, Richie Beirach, António Faraò, Kenny Garrett e George Garzone) apresentam o uso desta técnica de forma mais sistemática e desenvolvida. Utilizei na análise um parâmetro criado por mim, que consiste na catalogação das *UST* por níveis diferentes de “dissonância”. Para facilitar a compreensão visual na análise, a cada nível de dissonância foi atribuída uma cor diferente.

Esta é uma técnica que realizei no âmbito do projecto artístico desenvolvido no primeiro

ano do curso de mestrado, onde já tinha atribuído diferentes cores às *UST*, aplicadas ao tema *Blue in Green* de Bill Evans. Aqui, por exemplo, atribui às *UST* que tinham apenas uma tensão fora do acorde (por exemplo, tríade de G sobre CΔ, que dá T9) a cor azul. As *UST* que tinham duas tensões fora do acorde (ex. tríade de Bm sobre CΔ, que dá T9, T#11) a cor amarela e finalmente às *UST* com três tensões fora do acorde (ex. tríade de D sobre CΔ, que dá T9, T#11, T13) foi atribuída a cor vermelha. Desta forma, sempre que for possível, associarei uma cor às *UST*.

Exemplo 21. UST azul (excerto de Charlie Shavers; transcrição do autor).

Exemplo 22. UST amarela (excerto de Slam Stewart; transcrição do autor).

Exemplo 23. UST Vermelha (excerto de Kenny Garrett; transcrição do autor).

É necessário, ainda, considerar dois outros parâmetros na detecção de *UST*: (1) nem todas as *UST* são tríades construídas por terceiras (como no caso de George Garzone) e (2) nem todas são tríades (como por exemplo no *pattern* 5-b3-2-1, presente no exemplo 25, o excerto de Antonio Faraò).

21

TEN. SAX.

ARP D+UST4+SUP HARMONICA

C7#9/Ab

ARP B+UST5+SUP HARMONICA

G7ALT.

ANTICIPACAO DO ACORDE

UST6+ARP QUARTAS 1-2-5

T#11 T13 c T#9 T#11 T#9 *3 T9 3 D6 b7 3 T#9 1

Exemplo 24. *UST* por quartas 1-2-5 (excerto de George Garzone; transcrição do autor).

5

PNO.

U. BASS

DØ

G7b9

CΔ(11/5)

PATTERN 5-b3-2-1

TRIADE DE E+ARP1+ PENSANDO EM A-+UST1

UST2

DØ b5 DØ b5 T11 T13 D4 b5 b7 b7 7 1 D#4 3 1 7 T13 3 7 #5 3

Exemplo 25. *UST* com *pattern* 5-b3-2-1 (excerto de Antonio Faraò; transcrição do autor).

2.3.14. *Side-slipping* ou *Planning*

Esta técnica permite utilizar melodias que entram e saem (cromaticamente e/ou diatonicamente) do contexto harmónico e é uma técnica bastante recente no universo da improvisação jazz (Ligon, 1999). Consiste no aproveitamento da capacidade do ouvinte em seguir um motivo repetido sequencialmente, muito embora algumas ou todas as notas saiam da tonalidade original. A força da melodia prevalece sobre o centro tonal, se executado com perícia.

Annotations above the staff:

- D7 ALT.** MS+SIDE SLIPPING+ARPS MEIO TOM ABAIXO DO D ALT.
- G7 ALT.** VMS+SIDE SLIPPING MEIO TOM ABAIXO +ARP6
- C/D \flat** PENSE EM D \flat +PATTERN 5-1-2-3 EM G \flat +UST4
- PROXIMO CHORUS** PENSE EM C

Fretboard diagram below the staff:

OUT5 T9 OUT \flat 7 OUT5 T \sharp 11 OUT \flat 7 T \sharp 11 T \sharp 9 1 OUT \flat 7 1 T11 5 D \flat 5 T11 C 1 1

Exemplo 26. Side Slipping (excerto de Richie Beirach; transcrição do autor).

2.3.15. Encircling e enclosure

O *encircling* consiste na modernização do *enclosure*. *Enclosure* é uma técnica que vingou no *bebop* e que se baseia no retardar a chegada ao CT (*chord tone* ou nota do acorde) com a inserção de duas notas (ou por vezes mais) meio-tom acima e outra meio-tom abaixo da CT (Baker, 1987).

Annotations above the staff:

- PATTERN/FORMULA**
- D \flat m**
- G7**
- ARP 1-b3 \flat 5 EM D+UST2**
- PENSE EM CMAT7**
- C Δ**
- CAUG**

Fretboard diagram below the staff:

D4 C \flat 3 T \flat 9 \flat 7 C 1 \flat 7 D2 C 3 5 \flat 7 T \flat 9 \flat 7 C 5 T11 D2 C 3 5

Exemplo 27. Enclosure (excerto de Red Garland; transcrição do autor).

Como refere Ligon (1999), no *encircling* a CT é seguida de uma UNT – LNT (*Upper neighbour tone* - *Lower neighbour tone*) até chegar novamente à CT. Claro que é possível variar todas as combinações e as UNT e as LNT podem ser diatónicas ou cromáticas. Pode ainda usar-se a combinação UNT-LNT-CT, que é exactamente igual à *enclosure*. Assim, a razão pela qual na presente análise os dois termos estão juntos é porque são basicamente sinónimo um do outro.

Annotations above the staff:

- A**
- C7**
- C7**
- F \flat m \flat 9**
- M1**
- F \flat m \flat 9**
- COLE PORTER**
- LNT+ENC**
- PATTERNS**

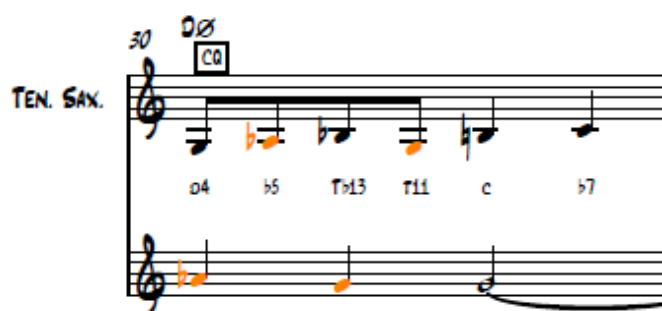
Fretboard diagram below the staff:

1 \flat 7 5 1 5 D \flat 5 D4 \flat 3 C \flat 7 D2 1 5 D4 \flat 3

Exemplo 28. Enclircling (excerto de Stan Getz; transcrição do autor).

2.3.16. Cyclical Quadruplets

A técnica de utilizar *Cyclical Quadruplets* resume-se a embelezar uma nota (que normalmente, mas não necessariamente) faz parte do acorde. Consiste em tocar uma determinada nota, afastarmo-nos dela, tocando outras duas notas, e voltar à nota original (Ligon, 1999). O movimento das notas, na forma original, é um movimento descendente de terceira menor e volta por meio de notas diatônicas (por exemplo C, A, B, C). Muitas frases de ligação dos solos utilizam esta técnica, que tem mais três variações a partir da primeira forma. Retroversão (C, B, A, C), inversão (C, E, D, C) e retroversão – inversão (C, D, E, C).



Exemplo 29. *Cyclical Quadruplet 1-b2-b3-1* (excerto de Ben Webster; transcrição do autor).

2.3.17. Outline

Tendo em conta a redução melódica feita por todos os solos, tentei definir algumas *outlines*, em linha com Ligon (1999). As *outlines* são trechos melódicos utilizados pelos solistas e compositores para conectar a harmonia de forma linear, pelo que podem ser consideradas como o esqueleto de uma composição ou improvisação. A redução dos solos “despe” os mesmos da sua complexidade e revela as linhas que ligam a harmonia. Analogamente à análise rítmica, este parâmetro não é aqui classificado como fundamental para o estudo pelo que seria interessante que fosse objecto de um outro estudo, mais aprofundado, conjuntamente com a redução melódica dos solos,

nomeadamente fazendo uso de análise Schenkeriana direccionada para este efeito. No entanto, contabilizei as *outlines* para fins estatísticos, e este resultado poderá ser objecto de investigação mais aprofundada em trabalhos futuros.



Exemplo 30. *Outline* (excerto de Red Garland; transcrição do autor).

3. Análise

As transcrições dos solos e a respectiva análise estatística estão disponíveis no anexo 9.2 acompanhados de um breve relatório e de todos os gráficos de informação produzidos para o presente estudo. Para a apresentação dos resultados foram seleccionados gráficos que permitam uma visualização eficaz bem como uma interpretação mais imediata dos dados recolhidos.

Foi levada a cabo uma análise dos dados quantitativa, na qual se realizou a contagem numérica das notas e o relativo agrupamento dos dados, de forma a poder fazer uma análise comparativa dos mesmos. A contagem numérica foi aplicada aos seguintes parâmetros: notas do acorde, notas diatónicas, tensões, cromatismos, notas da melodia e notas *out*. Foi ainda levada a cabo uma análise qualitativa que consiste na detecção de motivos e variações de motivos, *patterns*, arpejos, pentatónicas, superimposição harmónica, *UST*, *side slipping*, *encircling*, *enclosures*, *cyclical quadruplets* e *outlines*. Se por um lado uma avaliação qualitativa destes parâmetros possa ser alvo de um critério sujeito a alguma subjectividade, por outro lado estes parâmetros, que transcendem a grelha harmónica, são indicadores estilísticos de maior fiabilidade. Finalmente, foi realizada uma análise global dos solos, com a finalidade de identificar os hábitos improvisativos de cada solista e os resultados que o cruzamento de tais dados implica. Ou seja, para determinar quais os parâmetros comuns que seriam incluídos no vocabulário do solo coerente.

3.1. Criação do “solo coerente”

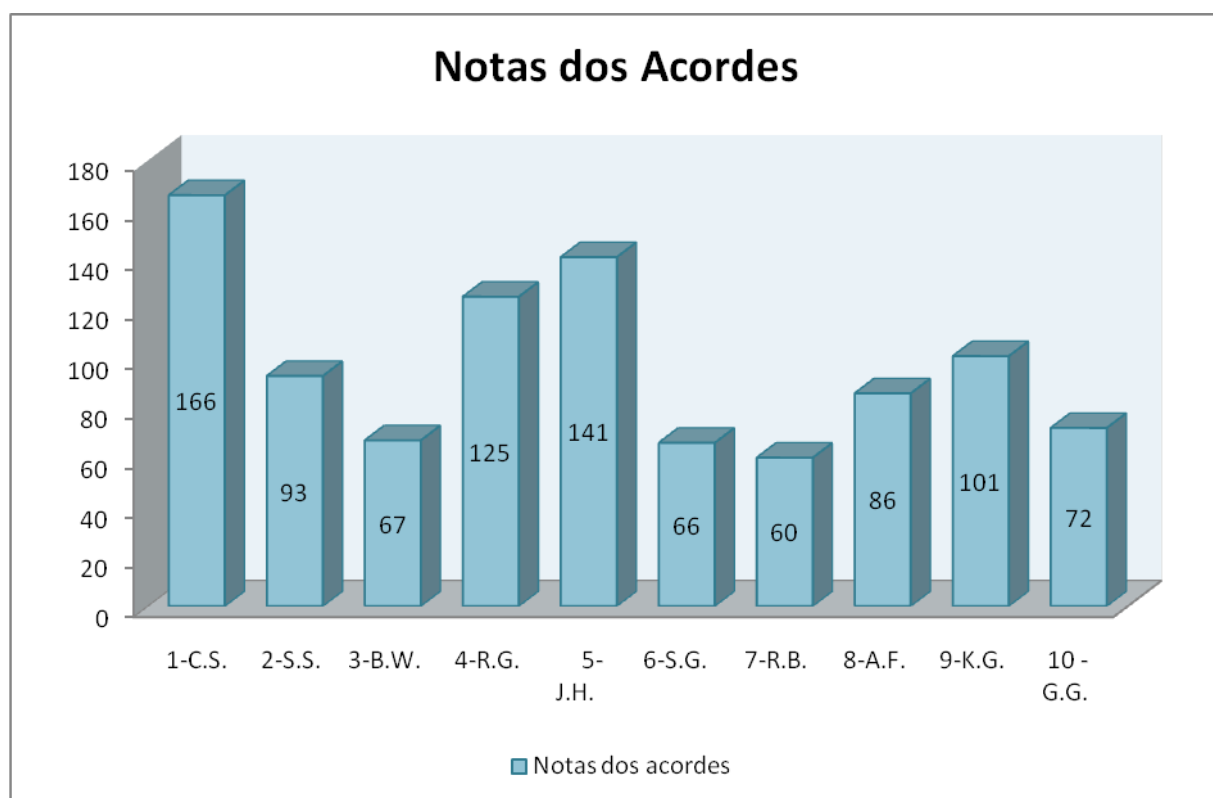
Com os dados do vocabulário na nossa posse, foram construídos dois *chorus* de solo que utilizam a grelha harmónica de *What is this Thing Called Love* (1930), utilizando exclusivamente as frases dos vários solistas que foram incluídas no dicionário (tentou-se não monopolizar o *chorus* com frases de um solista, distribuindo de forma salomónica por todos os improvisadores). O primeiro solo foi criado utilizando as frases do vocabulário assim como as que foram transcritas (nalguns casos foi mudada a oitava da frase ou de algumas notas para criar uma homogeneidade que de outra forma não teria sido possível, dado que os vários solistas tocaram com instrumentos diferentes e com extensões que por vezes variam muito). O segundo solo foi a variação do primeiro, utilizando as ligações entre as frases (*encircling*, *enclosures* e *cyclical quadruplets*), a fim de tentar demonstrar que um solo coerente precisa de boas frases mas também de ligações eficazes. Os resultados estão apresentados na secção seguinte.

4. Resultados

Parâmetros de Análise Quantitativa

O primeiro parâmetro a ter em conta na análise quantitativa foi a contagem das notas dos acordes, a seguir descrita.

4.1. Notas dos acordes

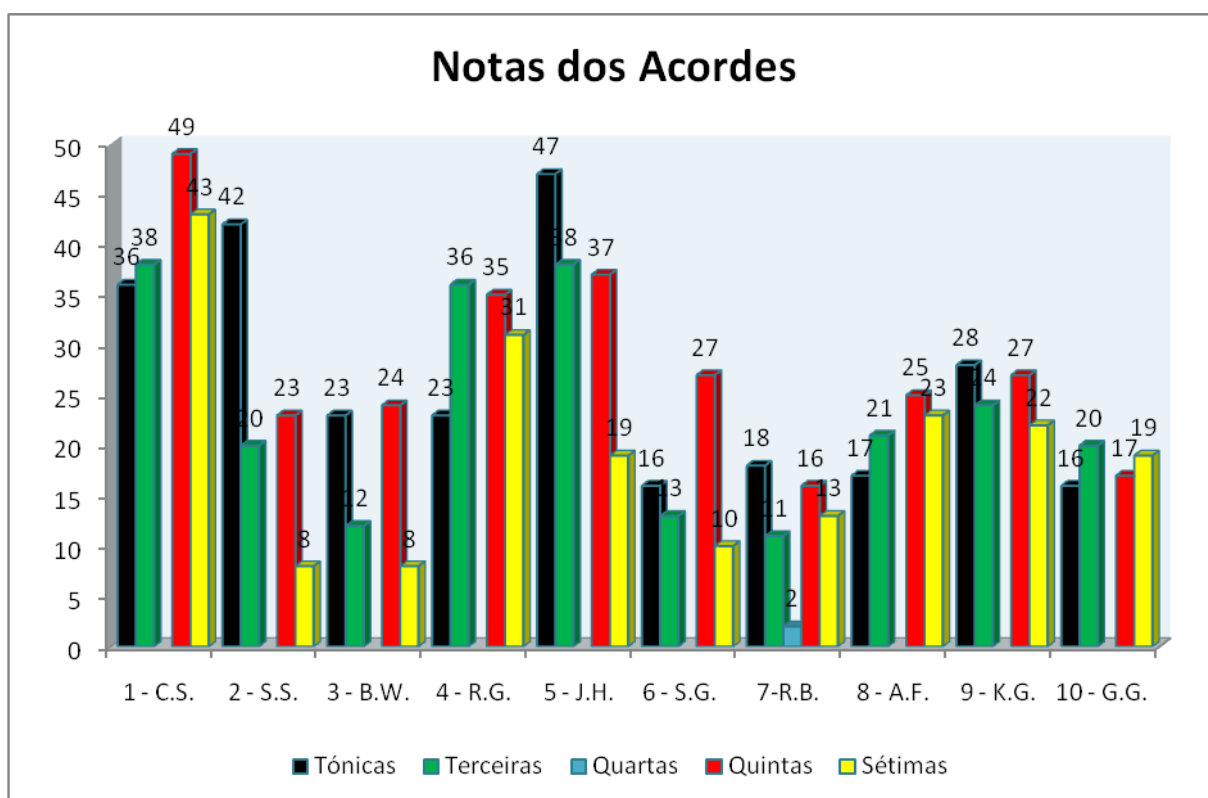


1 – C.S. Charlie Shavers; 2 – S.S. “Slam” Stewart; 3 – B.W. Ben Webster; 4 – R.G. Red Garland; 5 – J.H. Joe Henderson; 6 – S.G. Stan Getz; 7 – R. B. Richie Beirach; 8 – A. F. Antonio Faraò; 9 – K. G. Kenny Garrett; 10 – G. G. George Garzone.

Gráfico 1: Notas do acorde, sem discriminação das notas, comparação de solos.

No **Gráfico 1** estão indicados quais os solos que utilizaram mais notas dos acordes e, como é patente, os primeiros solos faziam muito uso deste recurso. Charlie Shavers é o solista que utiliza mais notas do acorde, seguido de Joe Henderson, Red Garland., Kenny Garrett, “Slam” Stewart, Antonio, Faraò, George Garzone, Ben Webster, Stan Getz e Richie Beirach.

O solo de Joe Henderson representa uma exceção, pois os dados são o resultado da substituição harmónica que ele criou e não temos comparação (pelos menos nos A) com um suporte harmónico definido. O baixo tem um movimento atonal e o piano toca só no B, onde a análise foi feita como nos outros solos, razão pela qual temos um grande número de notas do acorde neste solo, resultado das suposições harmónicas que foram feitas.



1 – C.S. Charlie Shavers; 2 – S.S. “Slam” Stewart; 3 – B.W. Ben Webster; 4 – R.G. Red Garland; 5 – J.H. Joe Henderson; 6 – S.G. Stan Getz; 7 – R. B. Richie Beirach; 8 – A. F. Antonio Faraò; 9 – K. G. Kenny Garrett; 10 – G. G. George Garzone.

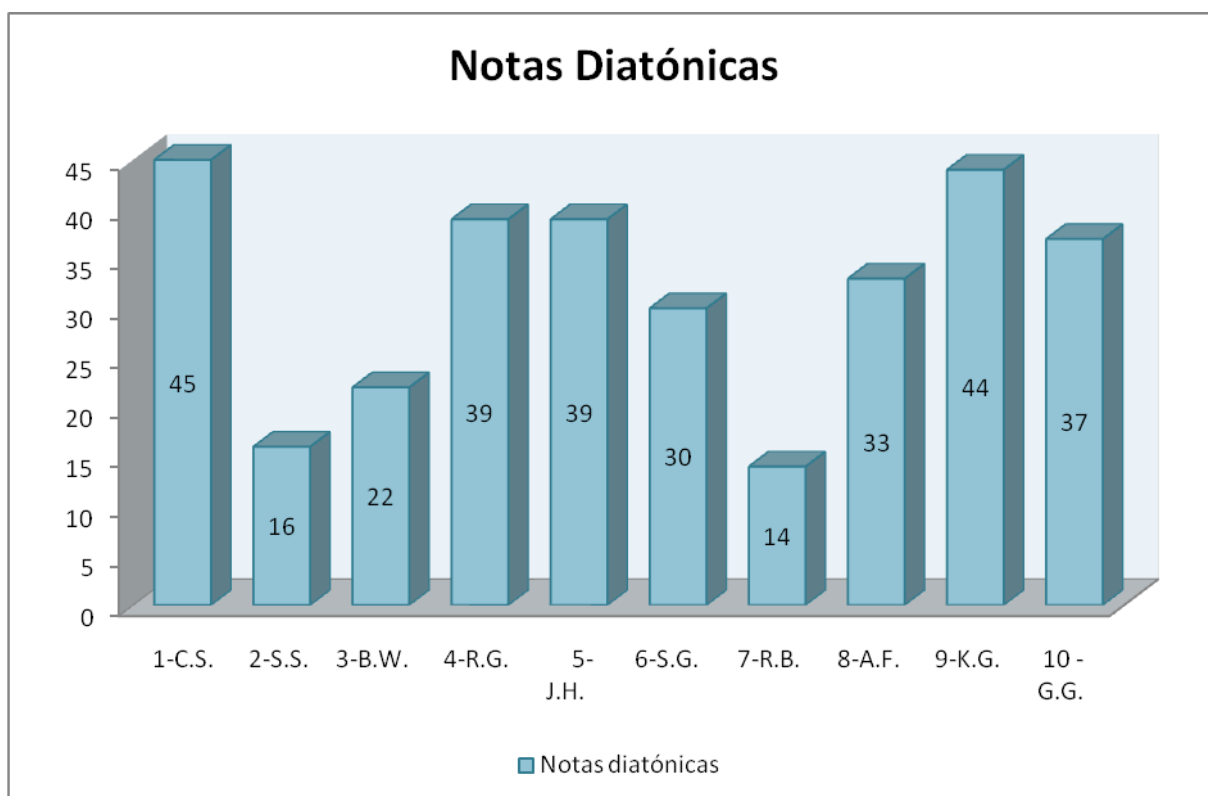
Gráfico 2: Notas dos acordes, com discriminação dos graus do acorde, comparação de solos.

Estes parâmetros já ajudam a discriminar quais as notas do acorde que foram mais ou menos utilizadas nos vários solos. Aqui, para além da exceção relativa a Joe Henderson, temos outra, a do solo de Richie Beirach o qual tem uma harmonia relativamente diferente, especialmente no B, com acordes suspensos, o que implicou a presença de quartas na contabilidade das notas do acorde (indicado no **Gráfico 2** – sob

o nome Richie Beirach há um parâmetro em azul). No **Gráfico 2** é ainda visível que cada solista tem uma preferência pessoal relativamente ao uso de notas do acorde. Assim, “Slam” Stewart, Joe Henderson, Richie Beirach e Kenny Garrett privilegiaram as tónicas. Red Garland e George Garzone as terceiras e Charlie Shavers, Ben Webster, Stan Getz e Antonio Faraò as quintas. Ninguém privilegiou as sétimas, embora Charlie Shavers, Red Garland, Antonio Faraò e George Garzone apresentem números significativos neste sentido.

4.1.1. Notas diatónicas

As notas diatónicas podem parecer menos importantes, mas são as notas que atribuem o movimento horizontal à frase e, por isso, têm uma função específica e bem definida. O seu uso está descrito no **Gráfico 3**.



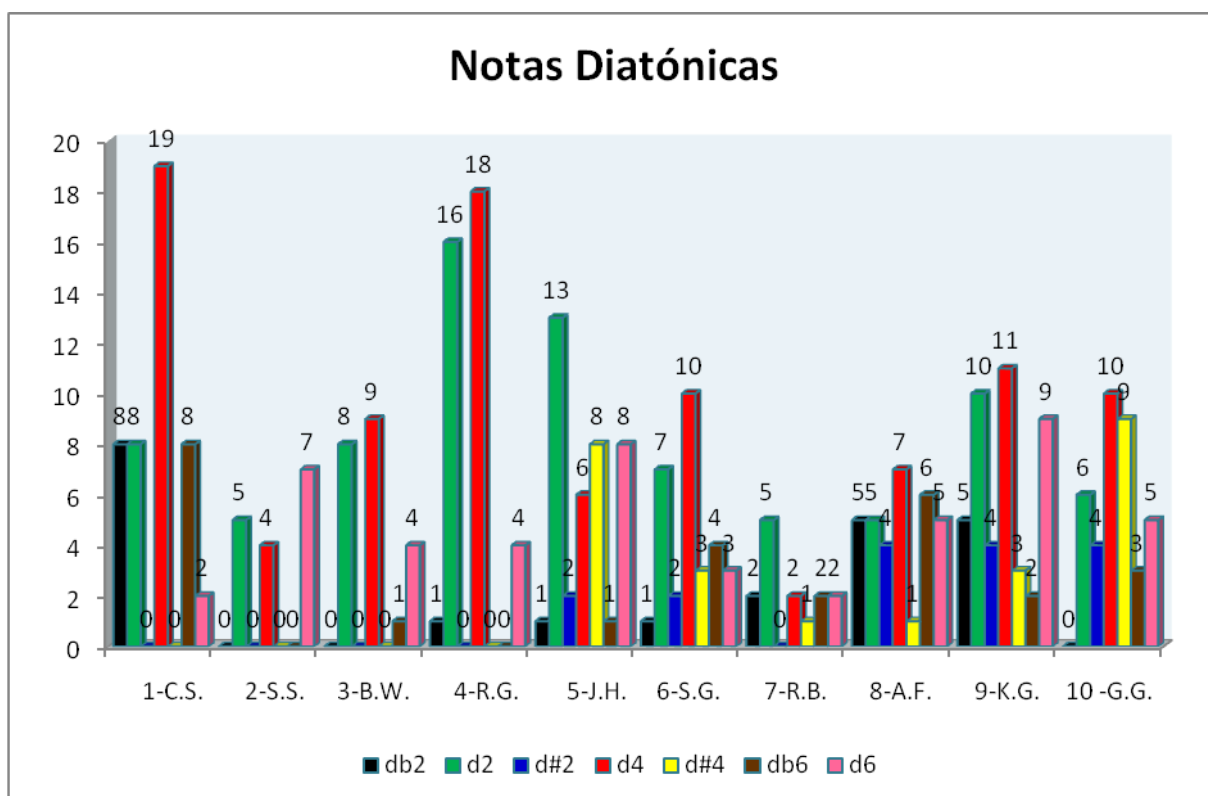
1 – C.S. Charlie Shavers; 2 – S.S. “Slam” Stewart; 3 – B.W. Ben Webster; 4 – R.G. Red Garland; 5 – J.H. Joe Henderson; 6 – S.G. Stan Getz; 7 – R. B. Richie Beirach; 8 – A. F. Antonio Faraò; 9 – K. G. Kenny Garrett; 10 – G. G. George Garzone.

Gráfico 3: Notas diatónicas, sem discriminação das notas, comparação de solos.

O interesse estatístico das notas diatónicas assume maior relevância ao verificar quais destas notas foram tocadas pelos solistas. Charlie Shavers, Kenny Garrett, Joe

Henderson e Red Garland foram os que mais utilizaram notas diatônicas, enquanto Richie Beirach, “Slam” Stewart e Ben Webster foram os que utilizaram menos.

Como pode ser verificado no **Gráfico 4**, abaixo apresentado, as notas diatônicas d4 foram as mais utilizadas: Charlie Shavers, Ben Webster, Red Garland, Stan Getz, Antonio Faraò, Kenny Garrett e George Garzone Seguidas da d2: Joe Henderson e Richie Beirach. Enfim “Slam” Stewart, no seu solo, privilegiou as d6.

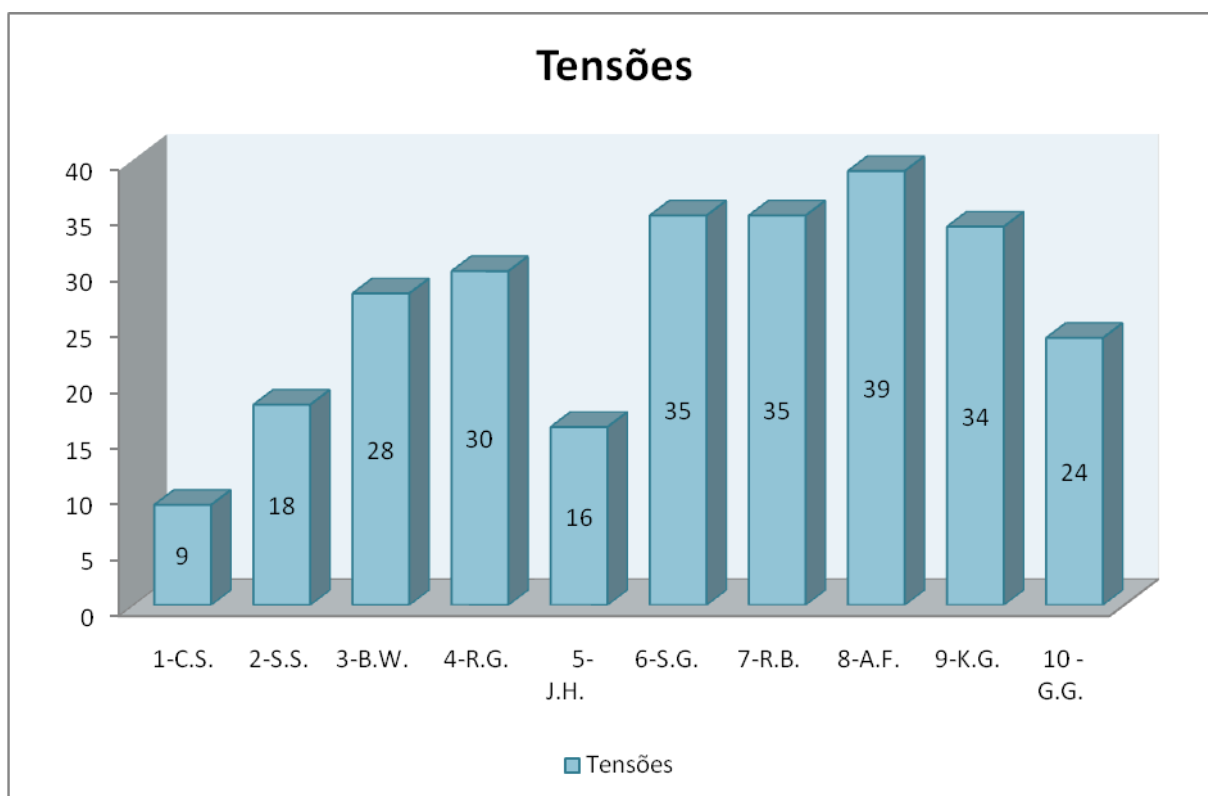


1 – C.S. Charlie Shavers; 2 – S.S. “Slam” Stewart; 3 – B.W. Ben Webster; 4 – R.G. Red Garland; 5 – J.H. Joe Henderson; 6 – S.G. Stan Getz; 7 – R. B. Richie Beirach; 8 – A. F. Antonio Faraò; 9 – K. G. Kenny Garrett; 10 – G. G. George Garzone.

Gráfico 4: Notas diatônicas, com discriminação das notas, comparação de solos.

4.1.2. Tensões

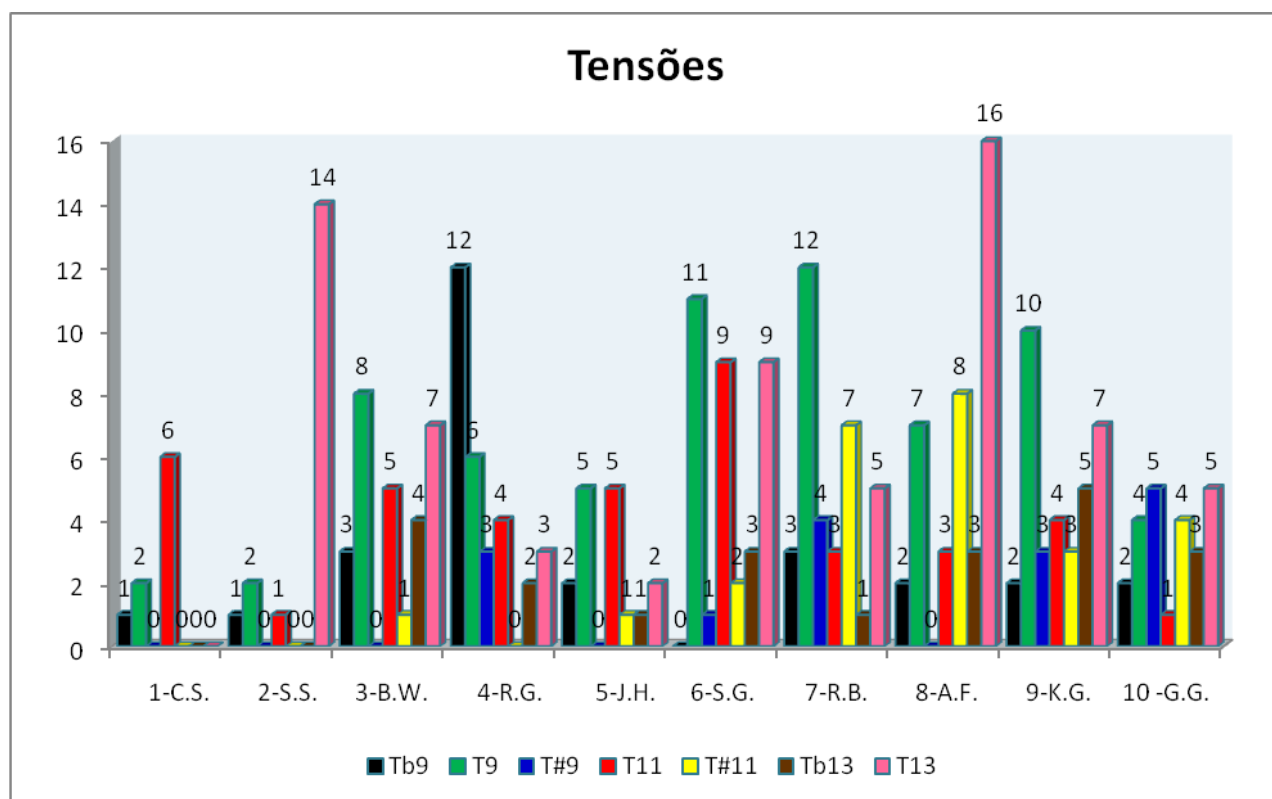
As tensões são o espelho da evolução do jazz. No gráfico que se segue (**Gráfico 5**) é bastante óbvio que (sempre com as devidas precauções no caso do Joe Henderson) as tensões foram ganhando força e uso com o passar dos anos. A título de curiosidade, o solo de Antonio Faraò é o cronologicamente mais recente, seguido do de Richie Beirach (os do Kenny Garrett e do George Garzone são do mesmo ano). Desta forma, teríamos uma subida cronológica quase perfeita do uso de tensões.



1 – C.S. Charlie Shavers; 2 – S.S. “Slam” Stewart; 3 – B.W. Ben Webster; 4 – R.G. Red Garland; 5 – J.H. Joe Henderson; 6 – S.G. Stan Getz; 7 – R. B. Richie Beirach; 8 – A. F. Antonio Faraò; 9 – K. G. Kenny Garrett; 10 – G. G. George Garzone.

Gráfico 5: Tensões, sem discriminação das notas, comparação de solos.

A discriminação analítica das tensões confere alguma indicação sobre os gostos pessoais de um determinado solista ou sobre a utilização de determinadas tensões num dado período histórico (tipo Tb9, no *bebop*, ou o aparecimento do T#11 em tempos mais modernos).



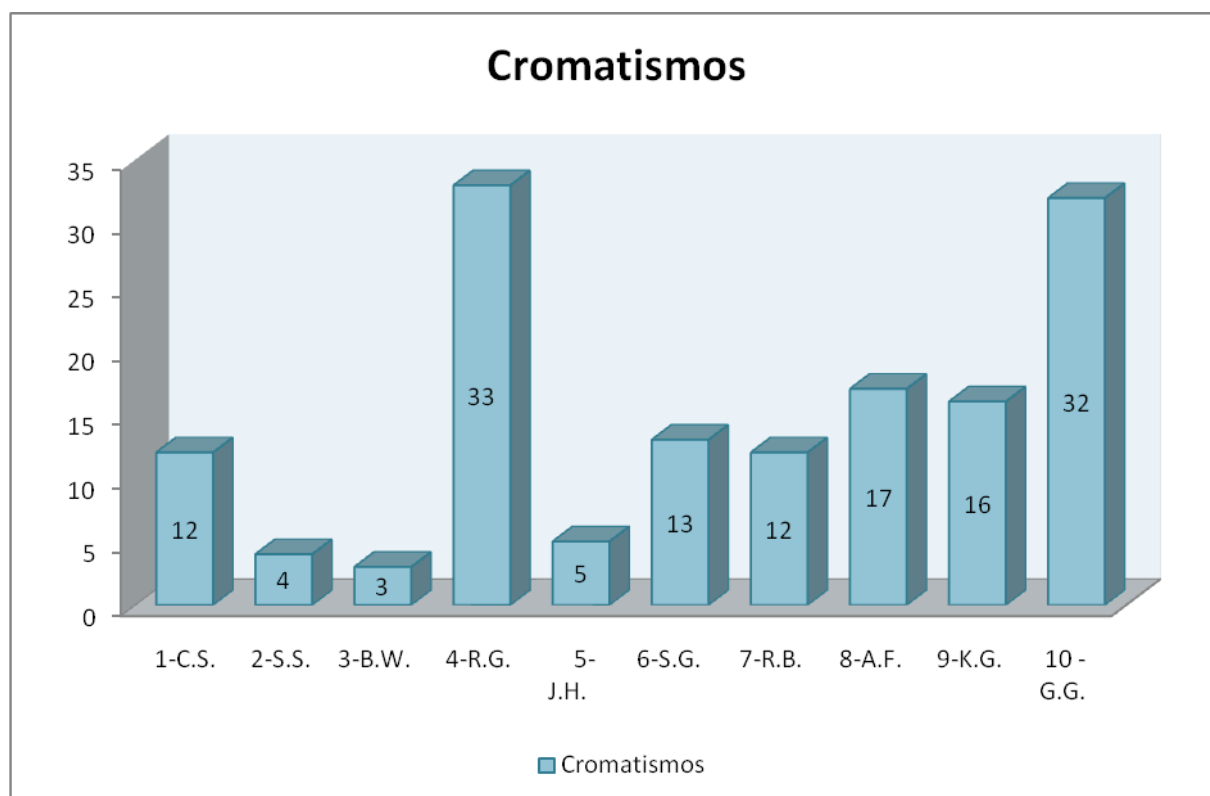
1 – C.S. Charlie Shavers; 2 – S.S. “Slam” Stewart; 3 – B.W. Ben Webster; 4 – R.G. Red Garland; 5 – J.H. Joe Henderson; 6 – S.G. Stan Getz; 7 – R. B. Richie Beirach; 8 – A. F. Antonio Faraò; 9 – K. G. Kenny Garrett; 10 – G. G. George Garzone.

Gráfico 6: Tensões, com discriminação das notas, comparação de solos.

Assim, Ben Webster, Stan Getz, Richie Beirach e Kenny Garrett utilizaram mais as T9, “Slam” Stewart e Antonio Faraò as T13, Red Garland, como já foi referido, as Tb9. Joe Henderson utilizou igualmente as T9 e as T11, enquanto George Garzone, por seu lado, dividiu as suas preferências entre T#9 e T13.

4.1.3. Cromatismos

Parâmetro quantitativo por excelência, o cromatismo é um dos elementos de ligação das frases que também define algumas escolas, como é visível no gráfico. O *bebop* faz uma utilização massiva de cromatismos, também utilizados no estilo pessoal de George Garzone e no seu *triadic, chromatic approach*. No entanto, é importante salientar que todos os solistas utilizaram cromatismos como ilustrado no **Gráfico 7**.

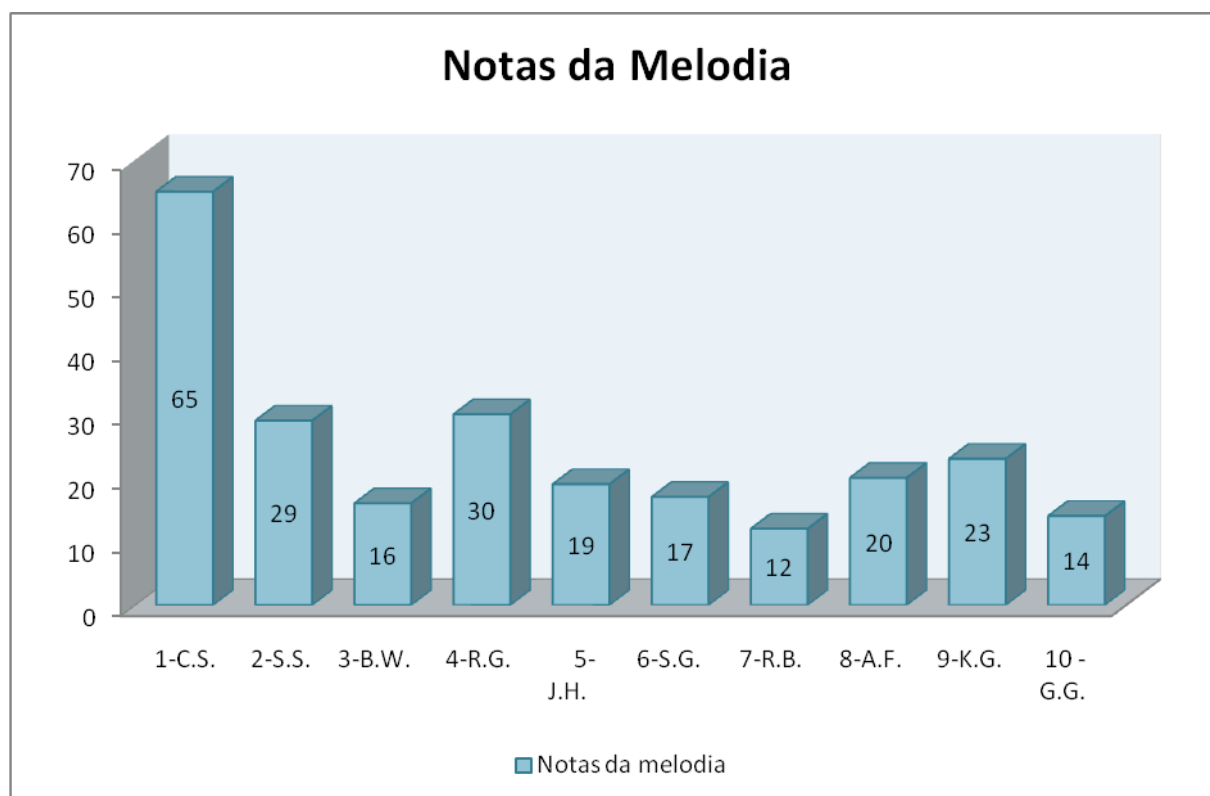


1 – C.S. Charlie Shavers; 2 – S.S. “Slam” Stewart; 3 – B.W. Ben Webster; 4 – R.G. Red Garland; 5 – J.H. Joe Henderson; 6 – S.G. Stan Getz; 7 – R. B. Richie Beirach; 8 – A. F. Antonio Faraò; 9 – K. G. Kenny Garrett; 10 – G. G. George Garzone.

Gráfico 7: Cromatismos, comparação de solos.

4.1.4. Notas da Melodia

As notas da melodia foram assinaladas com o propósito de avaliar o nível de paráfrase melódica dos solos. Os primeiros três solos têm uma pauta dupla para comparar directamente os solos e a melodia do tema (ver Anexo. 9.2.). Posteriormente, optou-se por indicar as notas em comum com o tema utilizando uma cor diferente (laranja). É possível verificar que a tendência do uso da paráfrase foi reduzindo com o passar do tempo. Como se pode observar no **Gráfico 8**, a maior utilização de notas da melodia é feita na performance de Charlie Shavers.

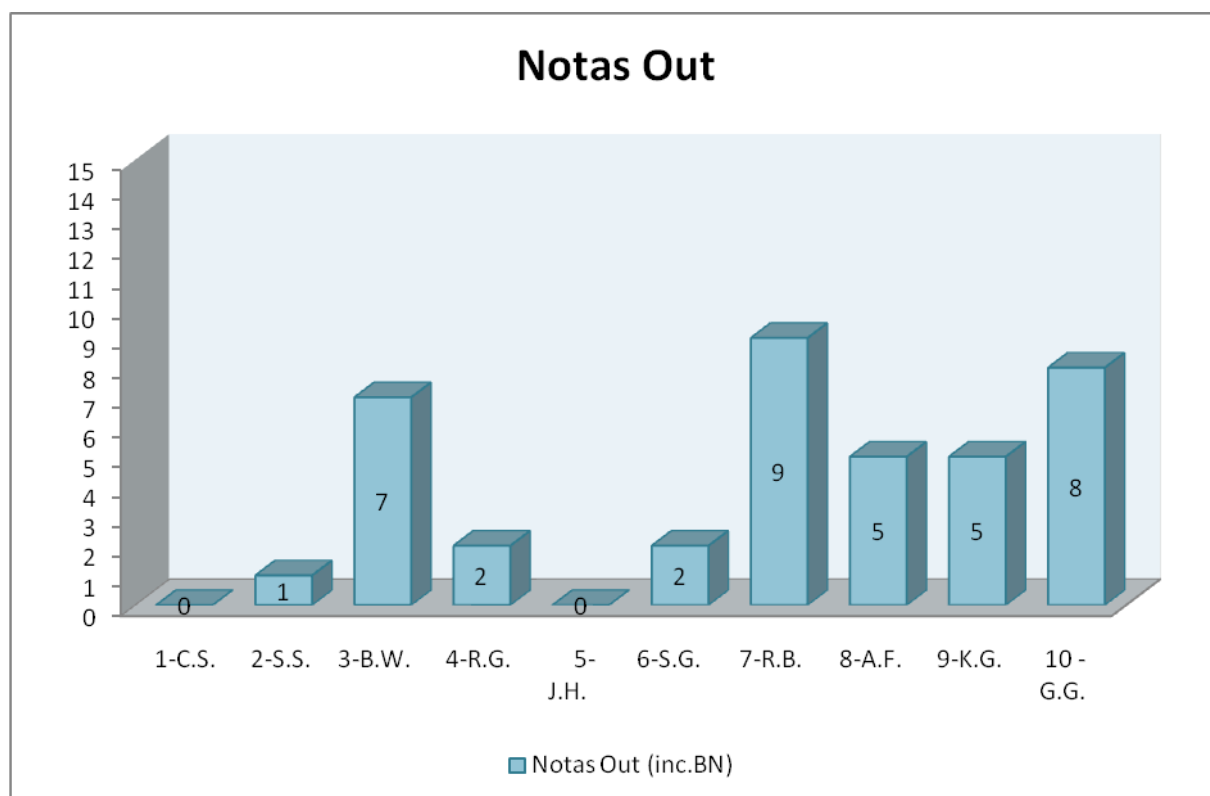


1 – C.S. Charlie Shavers; 2 – S.S. “Slam” Stewart; 3 – B.W. Ben Webster; 4 – R.G. Red Garland; 5 – J.H. Joe Henderson; 6 – S.G. Stan Getz; 7 – R. B. Richie Beirach; 8 – A. F. Antonio Faraò; 9 – K. G. Kenny Garrett; 10 – G. G. George Garzone.

Gráfico 8: Notas da melodia, comparação de solos.

4.1.5. Notas Out

A denominação de notas *out*, tem o correspondente português “fora”, pois as notas fora são aquelas notas que não são (ou pelo menos não parecem) ter uma justificação teórica para a sua presença nos solos. Normalmente são notas que fazem parte de *side-slipping* ou de superimposição harmónica. Duas são as exceções deste caso: Ben Webster, que na maioria do tempo discorre em C maior e desta forma muitas das notas que toca estão fora da harmonia da grelha harmónica; e Joe Henderson que não tem notas fora porque a análise foi feita partindo do pressuposto que a harmonia na qual estava a discorrer era a mesma que o autor idealizou. Tirando estes dois casos é possível verificar que o uso de notas *out* aumenta com o passar do tempo, mas são utilizadas com uma certa cautela, com particular relevo nos solos de Richie Beirach e George Garzone.



1 – C.S. Charlie Shavers; 2 – S.S. “Slam” Stewart; 3 – B.W. Ben Webster; 4 – R.G. Red Garland; 5 – J.H. Joe Henderson; 6 – S.G. Stan Getz; 7 – R. B. Richie Beirach; 8 – A. F. Antonio Faraò; 9 – K. G. Kenny Garrett; 10 – G. G. George Garzone.

Gráfico 9: Notas *out*, comparação de solos.

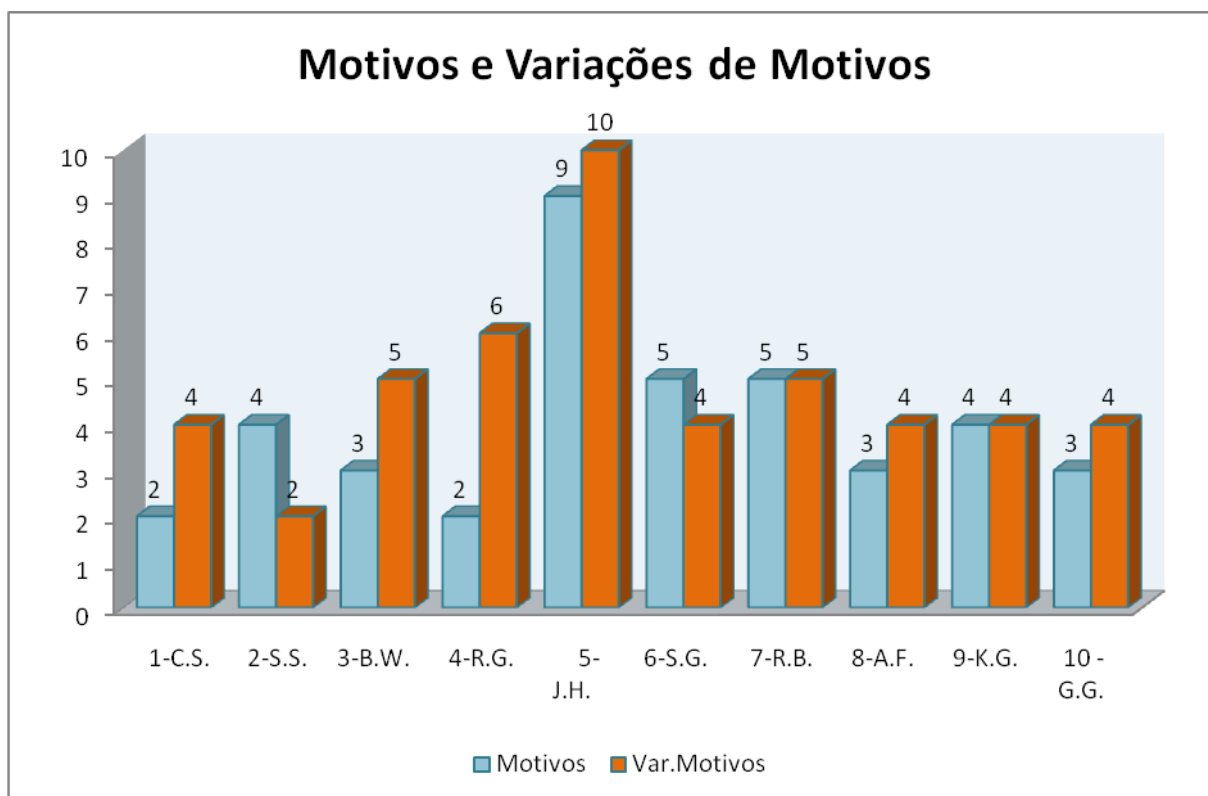
Parâmetros de Análise Qualitativa

O primeiro parâmetro a ter em conta na análise quantitativa foi a contagem das notas dos acordes, a seguir descrita.

4.1.6. Motivos e Variações de Motivos

A detecção dos motivos foi complexa, pois nas inúmeras audições dos solos e em cada um deles encontrou-se sempre algo relevante ou escondido, tais como motivos transpostos, encurtados ou invertidos. Parar e descansar o ouvido da audição foi a solução para conseguir detectar com mais facilidade estes fragmentos de melodia, que estão presentes em todos os solos objectos de estudo. O problema relacionado com este parâmetro é a impossibilidade, pelo menos na primeira análise, de detectar analogias evidentes entre motivos. De facto, os motivos podem ser comparados a uma pequena canção original. Muito pessoal e quase intransmissível. No entanto, como pode ser analisado no **Gráfico 10**, Joe Henderson é o improvisador motivico por excelência neste

lote de solistas, seguido de Richie Beirach, Stan Getz, Kenny Garrett, Ben Webster, António Faraò e George Garzone, e finalmente por “Slam” Stewart e Charlie Shavers.

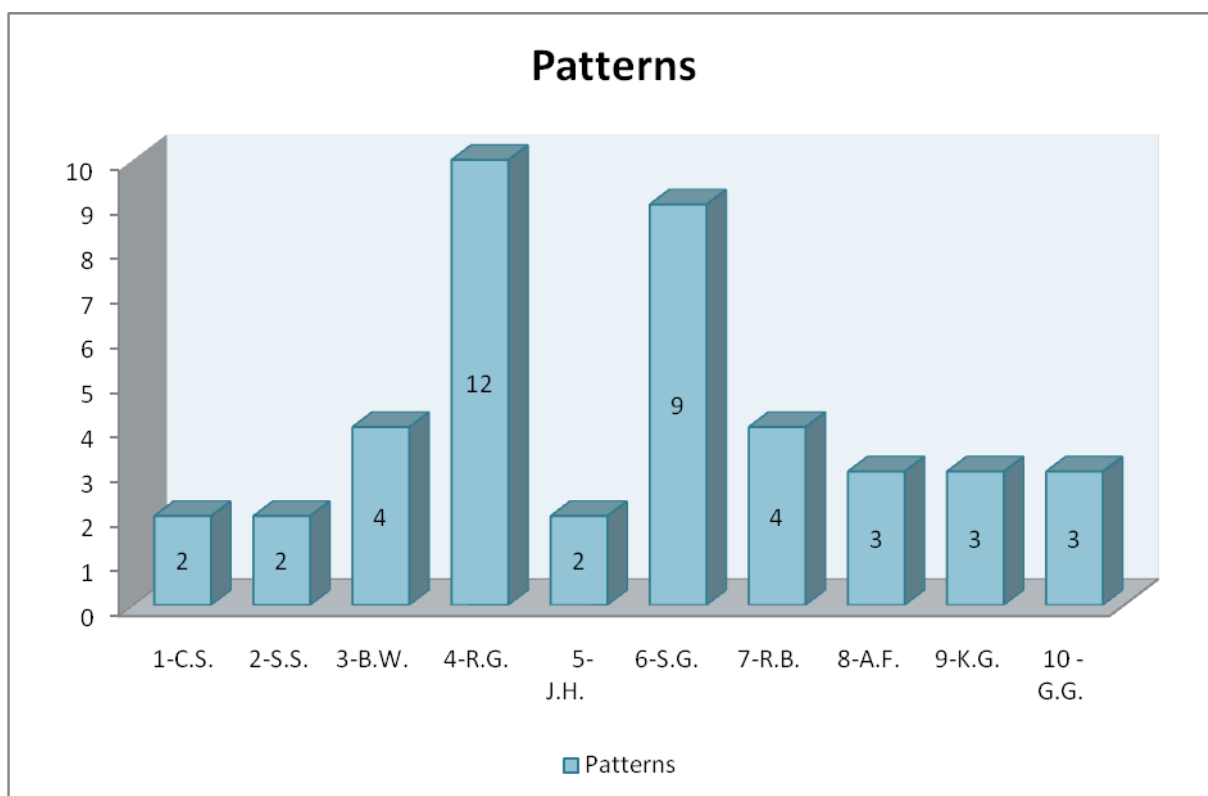


1 – C.S. Charlie Shavers; 2 – S.S. “Slam” Stewart; 3 – B.W. Ben Webster; 4 – R.G. Red Garland; 5 – J.H. Joe Henderson; 6 – S.G. Stan Getz; 7 – R. B. Richie Beirach; 8 – A. F. Antonio Faraò; 9 – K. G. Kenny Garrett; 10 – G. G. George Garzone.

Gráfico 10: Motivos e variações de motivos, comparação de solos.

4.1.7. *Patterns*

Um outro parâmetro fundamental e transversal a todos os períodos históricos analisados é a fórmula. Cada geração tem os seus *patterns*, sendo que, como é evidente, no período *bebop* e *post-bop* (especialmente nos casos de Red Garland e Stan Getz) são facilmente detectáveis longos *licks*, fórmulas pré-construídas e próprias do solista. Embora estes fossem contabilizados como *patterns*, os que foram utilizados de uma forma mais abrangente foram os mais pequenos (tipo 1-2-3-5 ou 1-2-b3-4-5) que, por isso, entraram no vocabulário. Os resultados estão demonstrados no **Gráfico 11**.

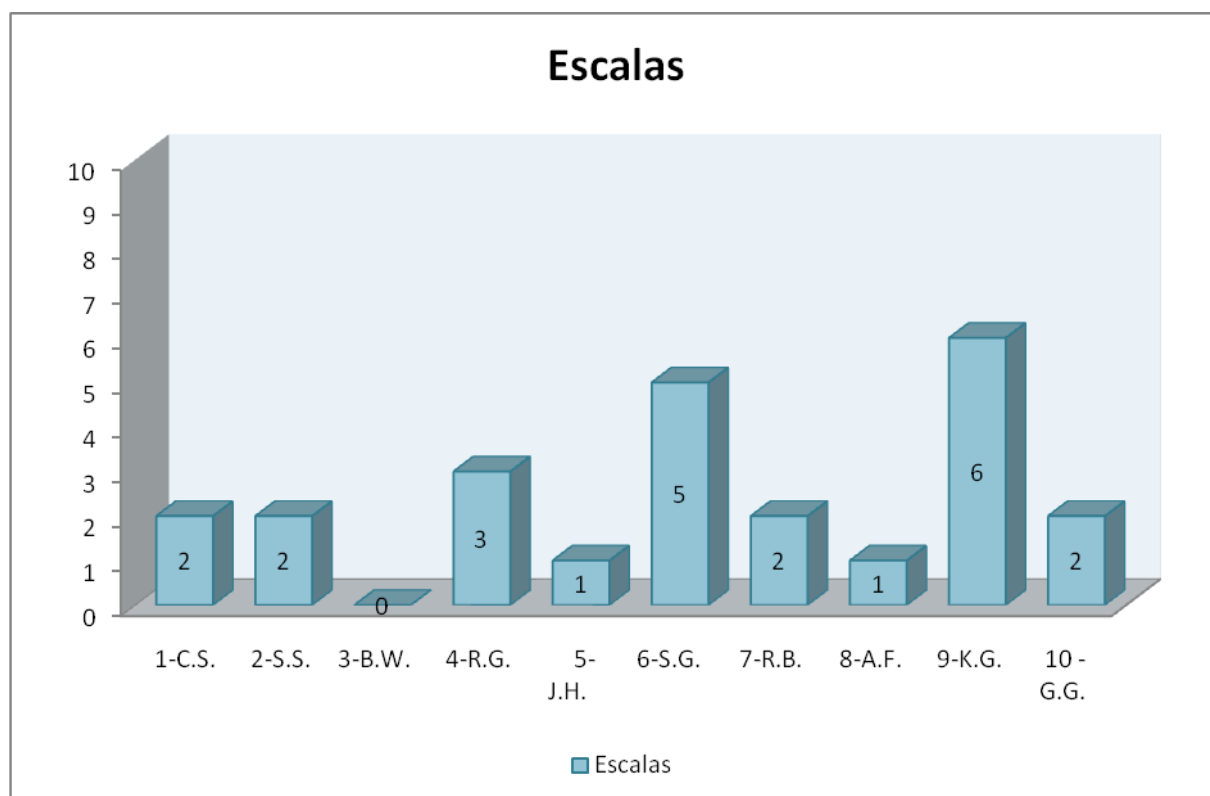


1 – C.S. Charlie Shavers; 2 – S.S. “Slam” Stewart; 3 – B.W. Ben Webster; 4 – R.G. Red Garland; 5 – J.H. Joe Henderson; 6 – S.G. Stan Getz; 7 – R. B. Richie Beirach; 8 – A. F. Antonio Faraò; 9 – K. G. Kenny Garrett; 10 – G. G. George Garzone.

Gráfico 11: *Patterns*, comparação de solos.

4.1.8. Escalas

As escalas indicaram uma evolução cronológica da improvisação e, simultaneamente, os elementos de continuidade nessa mesma evolução. Como se pode ver no **Gráfico 12**, quase todos os solos (à excepção do solo de Ben Webster), utilizaram escalas, embora sempre de forma muito económica, ressaltando-se como excepção, neste caso, os solos de Stan Getz e de Kenny Garrett.

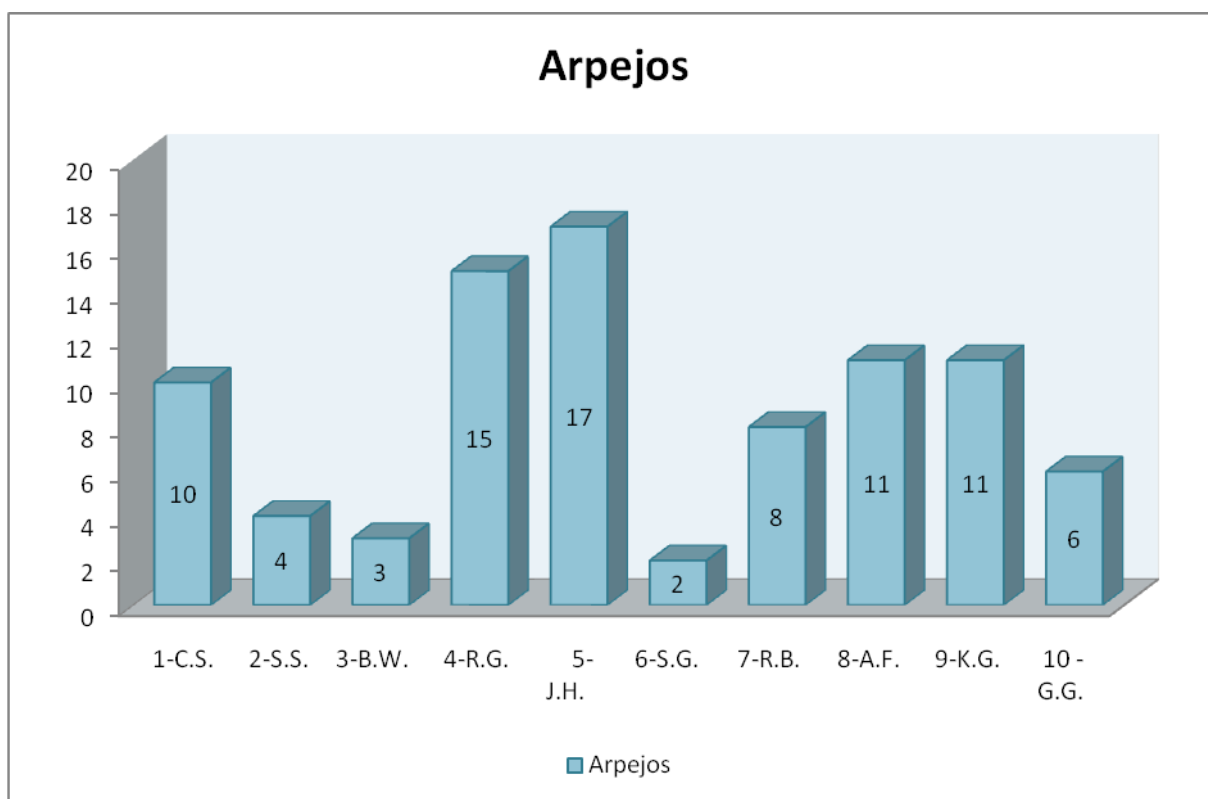


1 – C.S. Charlie Shavers; 2 – S.S. “Slam” Stewart; 3 – B.W. Ben Webster; 4 – R.G. Red Garland; 5 – J.H. Joe Henderson; 6 – S.G. Stan Getz; 7 – R. B. Richie Beirach; 8 – A. F. Antonio Faraò; 9 – K. G. Kenny Garrett; 10 – G. G. George Garzone.

Gráfico 12: Escalas, comparação de solos.

4.1.9. Arpejos

Se as escalas representam o sentido horizontal da música, os arpejos são a verticalização e, por isso, a representação harmônica da improvisação. O que é evidente é que quem privilegia a improvisação horizontal não utiliza muito a vertical e *vice-versa* (apenas Kenny Garrett utiliza as duas de forma igual). Joe Henderson destaca-se pela forte utilização deste parâmetro, seguido de Red Garland, como indicado no **Gráfico 13**.

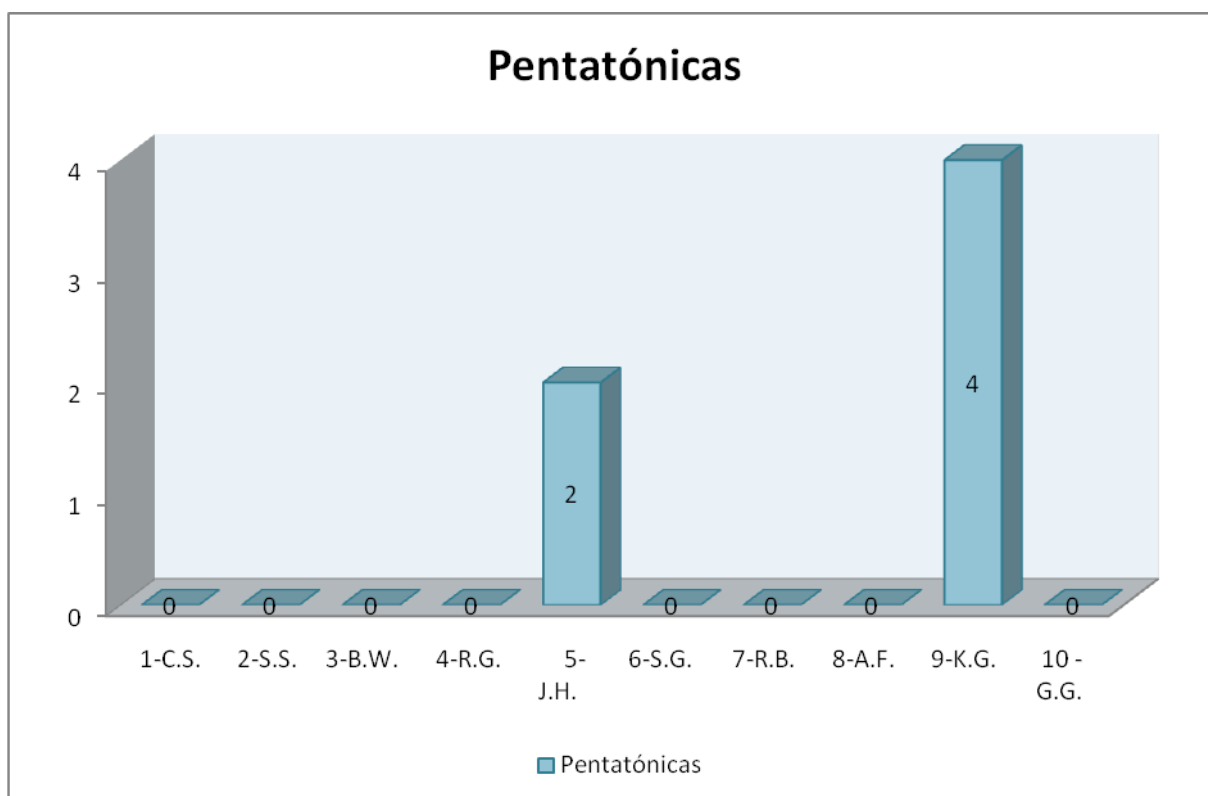


1 – C.S. Charlie Shavers; 2 – S.S. “Slam” Stewart; 3 – B.W. Ben Webster; 4 – R.G. Red Garland; 5 – J.H. Joe Henderson; 6 – S.G. Stan Getz; 7 – R. B. Richie Beirach; 8 – A. F. Antonio Faraò; 9 – K. G. Kenny Garrett; 10 – G. G. George Garzone.

Gráfico 13: Arpejos, comparação de solos.

4.1.10. Escalas Pentatônicas

Encontrar uma pentatônica completa, ou quase, foi tarefa árdua, e de facto, como pode ser verificado no **Gráfico 14**, só dois improvisadores utilizaram esta técnica: Joe Henderson e Kenny Garrett, ambos saxofonistas.

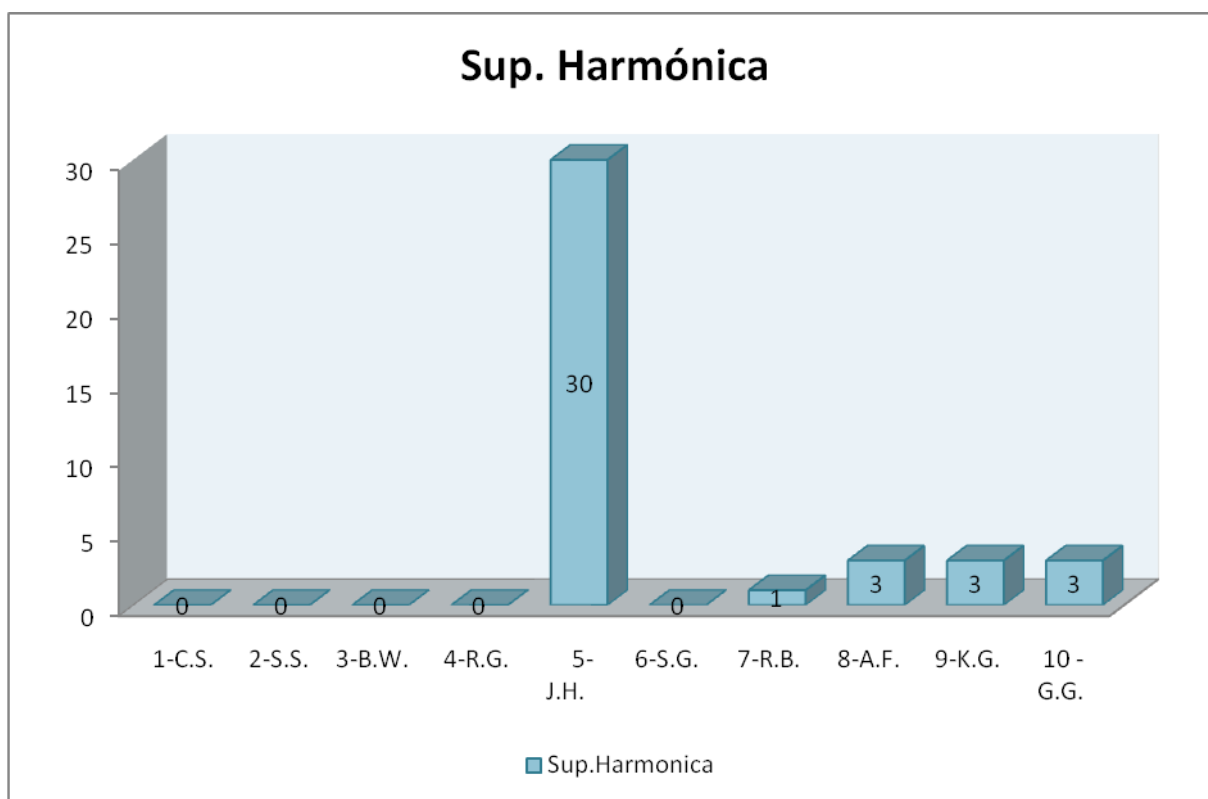


1 – C.S. Charlie Shavers; 2 – S.S. “Slam” Stewart; 3 – B.W. Ben Webster; 4 – R.G. Red Garland; 5 – J.H. Joe Henderson; 6 – S.G. Stan Getz; 7 – R. B. Richie Beirach; 8 – A. F. Antonio Faraò; 9 – K. G. Kenny Garrett; 10 – G. G. George Garzone.

Gráfico 14: Pentatónicas, comparação de solos.

4.1.11. Superimposição harmónica

A análise da superimposição harmónica mostra que apenas na última década esta técnica foi utilizada, e sempre de uma forma muito discreta. Obviamente que o solo de Joe Henderson não é exemplo pelas razões supra citadas. Os resultados estão descritos no **Gráfico 15**.

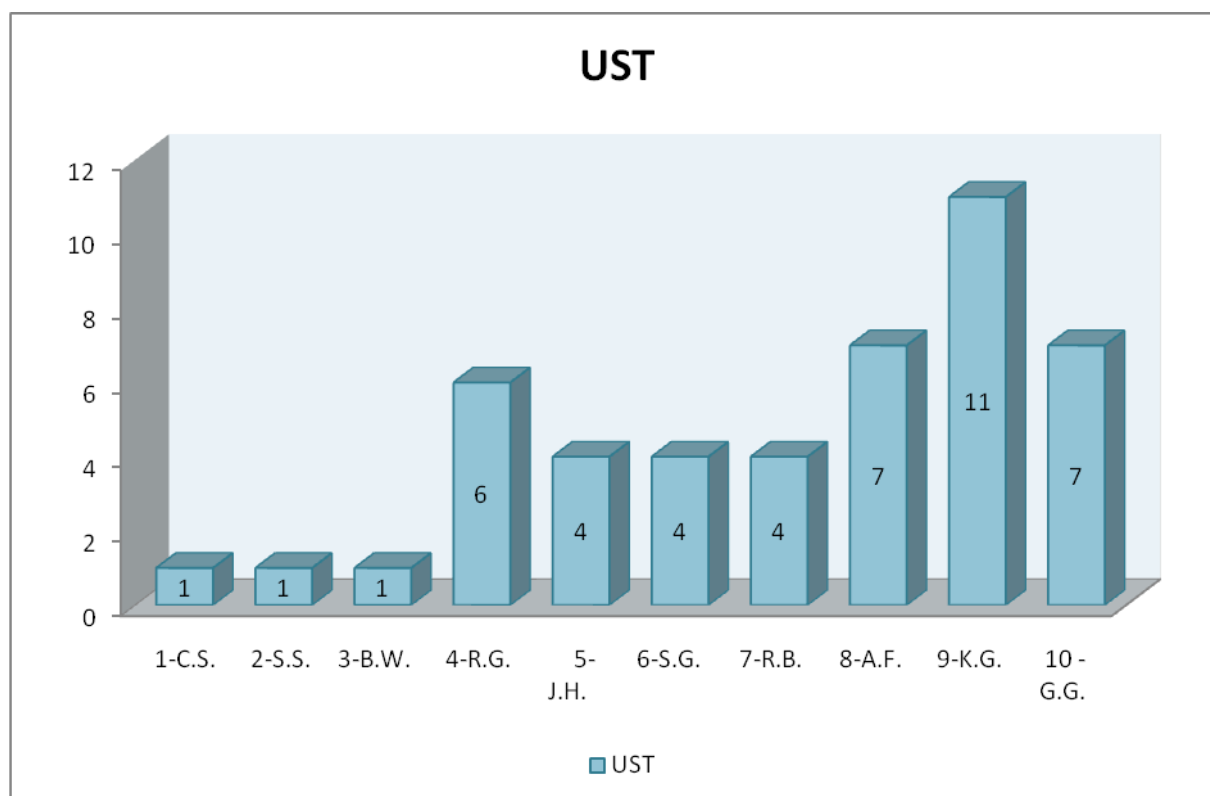


1 – C.S. Charlie Shavers; 2 – S.S. “Slam” Stewart; 3 – B.W. Ben Webster; 4 – R.G. Red Garland; 5 – J.H. Joe Henderson; 6 – S.G. Stan Getz; 7 – R. B. Richie Beirach; 8 – A. F. Antonio Faraò; 9 – K. G. Kenny Garrett; 10 – G. G. George Garzone.

Gráfico 15: Superimposição harmónica, comparação de solos.

4.1.12. *UST*

Um dado importante que surgiu da análise é o facto de que todos os solos têm *UST*, o que realça a importância deste parâmetro para a construção dos solos em qualquer das épocas analisadas. É evidente que a técnica foi ganhando seguidores e uma maior utilização no decorrer da breve mas intensa história da música jazz. Mais uma vez, Kenny Garrett destaca-se pela utilização extensa de uma técnica improvisativa, como se pode verificar no **Gráfico 16**.

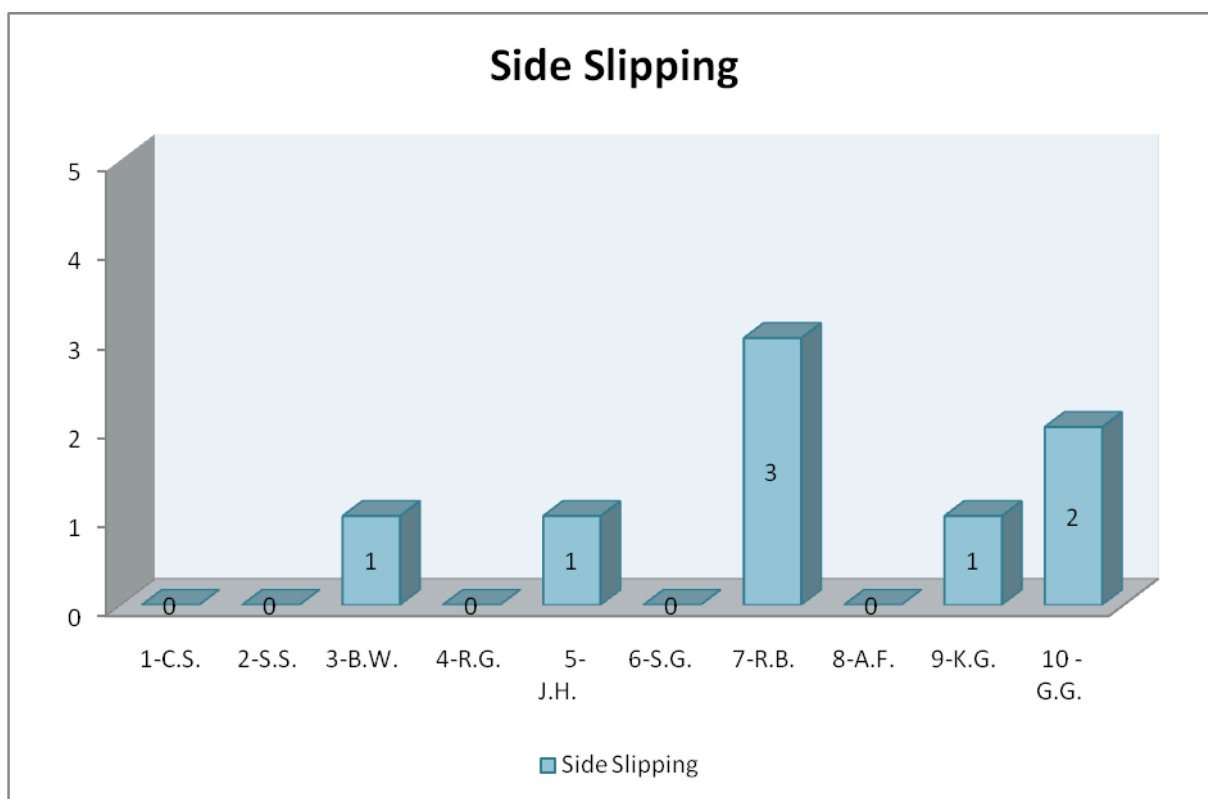


1 – C.S. Charlie Shavers; 2 – S.S. “Slam” Stewart; 3 – B.W. Ben Webster; 4 – R.G. Red Garland; 5 – J.H. Joe Henderson; 6 – S.G. Stan Getz; 7 – R. B. Richie Beirach; 8 – A. F. Antonio Faraò; 9 – K. G. Kenny Garrett; 10 – G. G. George Garzone.

Gráfico 16: *UST*, comparação de solos.

4.1.13. *Side Slipping*

Os dados são contrastantes no que diz respeito a este parâmetro, pois, ao que parece, é uma técnica que não é do agrado de todos os improvisadores, embora abranja várias gerações de músicos. Como pode ser verificado no solo de Ben Webster (escola *swing era*), ilustrado no **Gráfico 17**, já é identificável esta técnica.

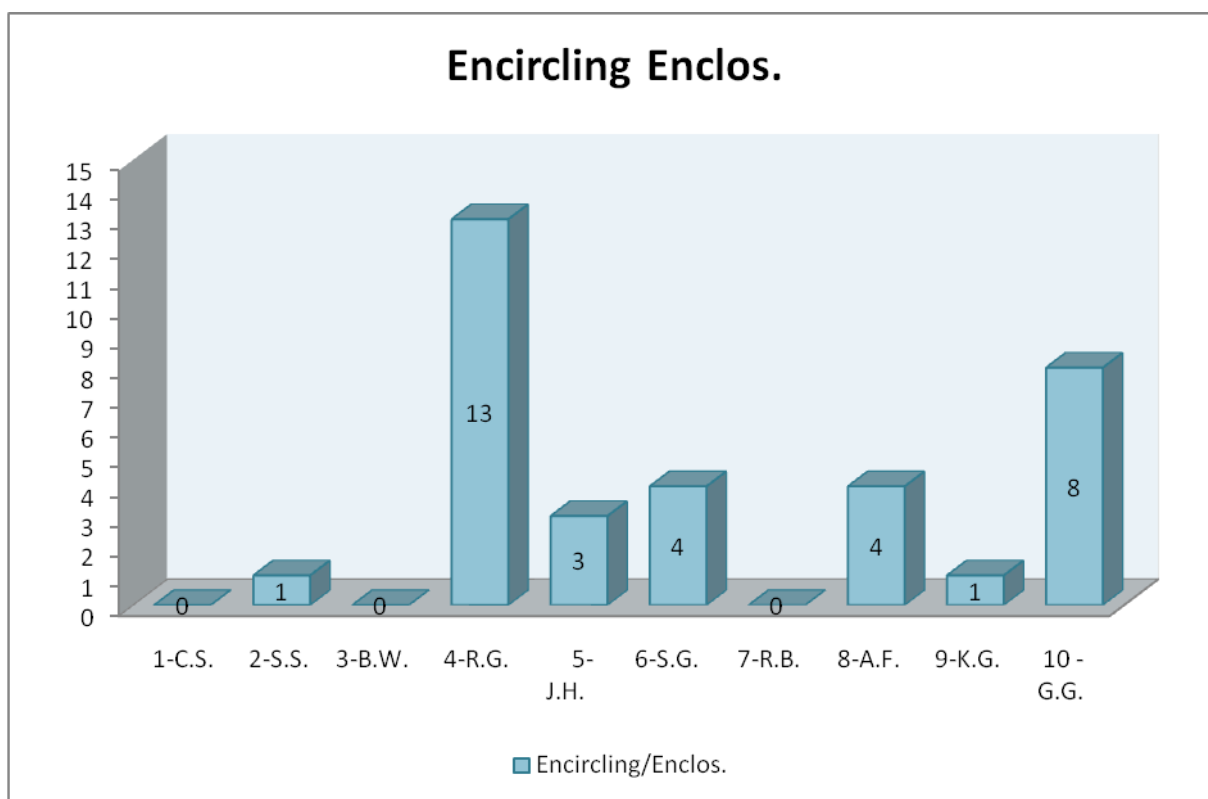


1 – C.S. Charlie Shavers; 2 – S.S. “Slam” Stewart; 3 – B.W. Ben Webster; 4 – R.G. Red Garland; 5 – J.H. Joe Henderson; 6 – S.G. Stan Getz; 7 – R. B. Richie Beirach; 8 – A. F. Antonio Faraò; 9 – K. G. Kenny Garrett; 10 – G. G. George Garzone.

Gráfico 17: *Side Slipping*, comparação de solos.

4.1.14. *Encircling, enclosures*

Esta técnica, como era previsível, foi uma das mais utilizadas na *be-bop era*, e a partir deste momento foi quase sempre utilizada, embora de forma muito mais reduzida, mas nem por isso menos constante.

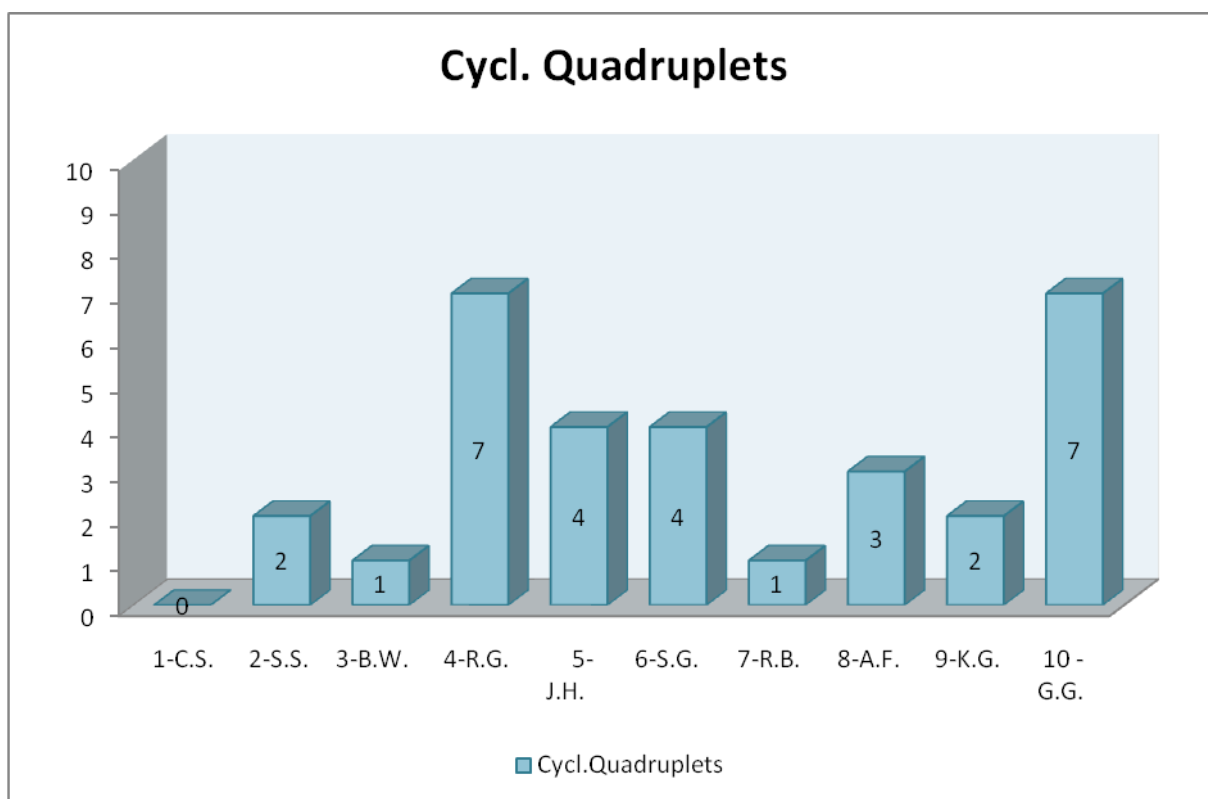


1 – C.S. Charlie Shavers; 2 – S.S. “Slam” Stewart; 3 – B.W. Ben Webster; 4 – R.G. Red Garland; 5 – J.H. Joe Henderson; 6 – S.G. Stan Getz; 7 – R. B. Richie Beirach; 8 – A. F. Antonio Faraò; 9 – K. G. Kenny Garrett; 10 – G. G. George Garzone.

Gráfico 18: *Encircling, enclosures*, comparação de solos.

4.1.15. *Cyclical quadruplets*

Este parâmetro foi um dos últimos a adicionar no estudo. Tornou-se necessário e imprescindível, porque é um parâmetro que está presente em quase todos os solos e como se verá, revelou-se uma das peças fundamentais na criação do solo coerente. Os resultados da análise estão ilustrados no **Gráfico 19**.

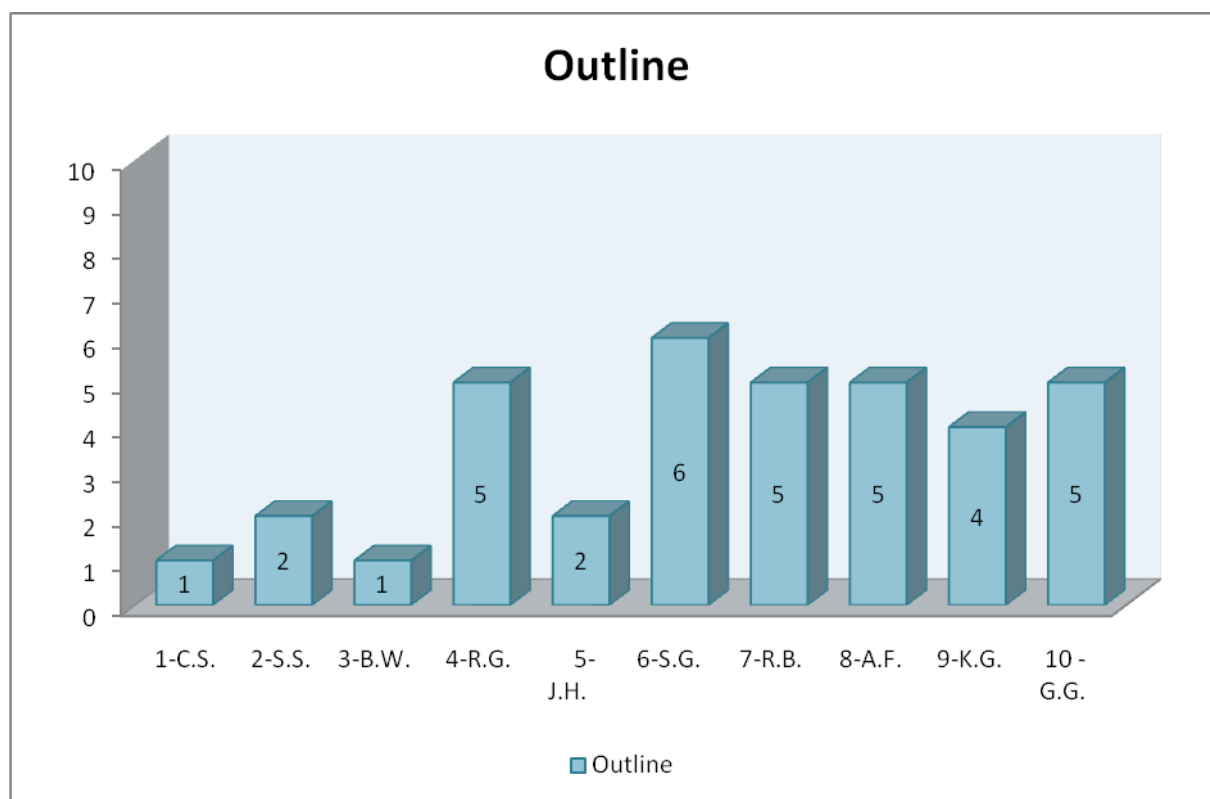


1 – C.S. Charlie Shavers; 2 – S.S. “Slam” Stewart; 3 – B.W. Ben Webster; 4 – R.G. Red Garland; 5 – J.H. Joe Henderson; 6 – S.G. Stan Getz; 7 – R. B. Richie Beirach; 8 – A. F. Antonio Faraò; 9 – K. G. Kenny Garrett; 10 – G. G. George Garzone.

Gráfico 19: *Cyclical quadruplets*, comparação de solos.

4.1.16. Outlines

No **Gráfico 20** é ilustrado o uso de *outlines*. As *outlines* são, a par dos motivos, um parâmetro extremamente importante, porque é evidente que todos os solos analisados contêm *outlines*. Porém, e também à semelhança dos motivos é um parâmetro muito subjectivo e altamente personalizado em cada improvisador, não tendo sido encontrada comparação directa entre os vários solistas. Desta forma, será um parâmetro excluído na criação do solo coerente, pelo menos de forma directa, sendo que certamente a análise do solo coerente levaria à descoberta de *outlines*.

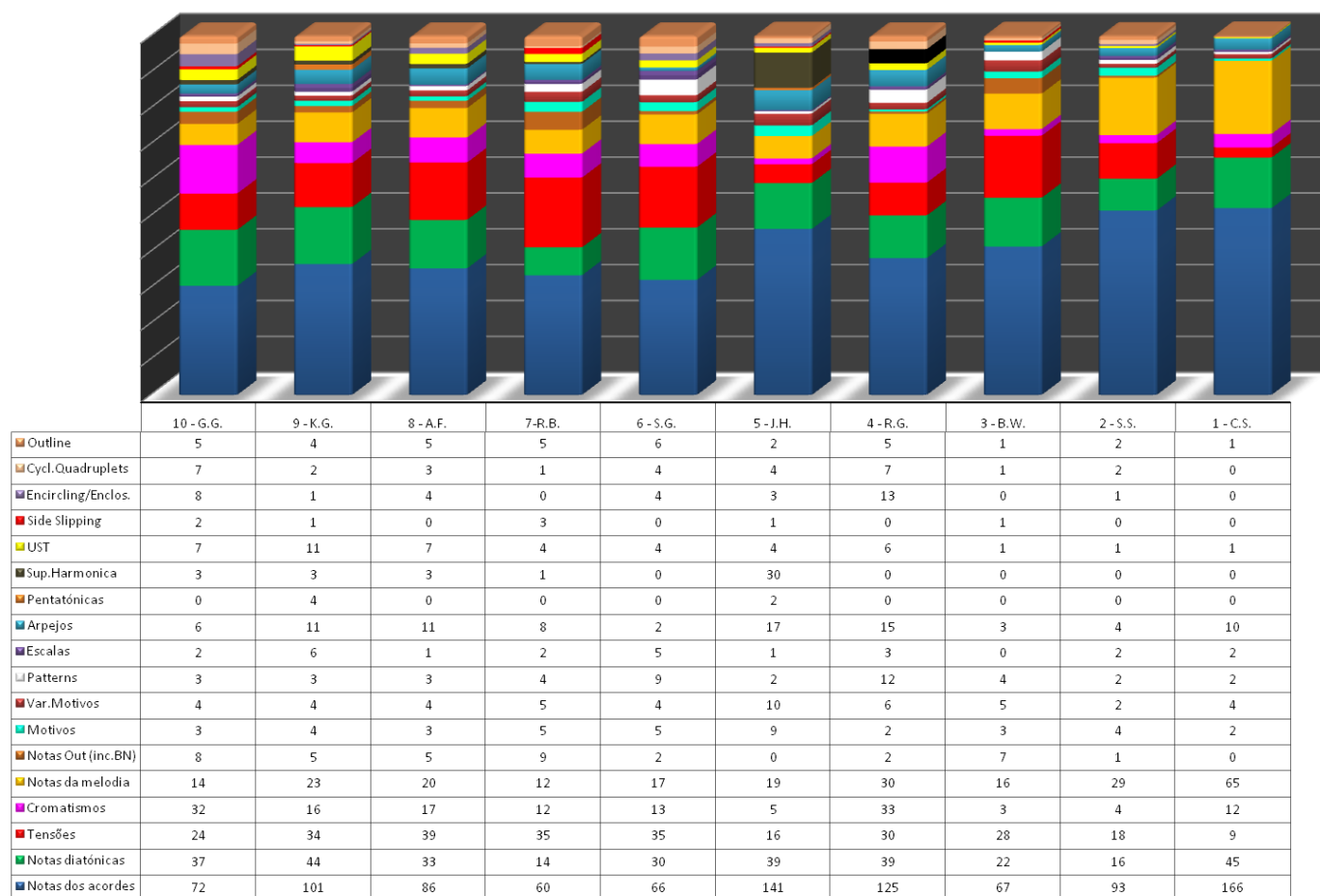


1 – C.S. Charlie Shavers; 2 – S.S. “Slam” Stewart; 3 – B.W. Ben Webster; 4 – R.G. Red Garland; 5 – J.H. Joe Henderson; 6 – S.G. Stan Getz; 7 – R. B. Richie Beirach; 8 – A. F. Antonio Faraò; 9 – K. G. Kenny Garrett; 10 – G. G. George Garzone.

Gráfico 20: *Outlines*, comparação de solos.

4.1.17. Análise global de dados

Finalmente, após terem sido analisados todos os solos, bem como contabilizados os parâmetros quantitativos e os qualitativos, é possível visualizar no **Gráfico 21** uma perspectiva geral dos hábitos improvisativos de todos os solistas. Este gráfico, ao contrário dos outros, deve ler-se da esquerda para a direita. Os resultados aqui ilustrados serão objecto de discussão no próximo capítulo.



1 – C.S. Charlie Shavers; 2 – S.S. “Slam” Stewart; 3 – B.W. Ben Webster; 4 – R.G. Red Garland; 5 – J.H. Joe Henderson; 6 – S.G. Stan Getz; 7 – R. B. Richie Beirach; 8 – A. F. Antonio Faraò; 9 – K. G. Kenny Garrett; 10 – G. G. George Garzone.

Gráfico 21: Análise global dos dados, comparação de solos.

A análise da **Tabela 1** permite visualizar uma perspectiva geral dos resultados quantitativos dos parâmetros, os quais serão, também, objecto de discussão no próximo capítulo.

Tabela 1: Resultados quantitativos dos parâmetros.

Solos	1 Charlie Shavers	2 “Slam” Stewart	3 Ben Webster	4 Red Garland	5 Joe Henderson	6 Stan Getz	7 Richie Beirach	8 Antonio Faraò	9 Kenny Garrett	10 George Garzone
Notas dos acordes	166	93	67	125	141	66	60	86	101	72
Tônicas	36	42	23	23	47	16	18	17	28	16
Terceiras	38	20	12	36	38	13	11	21	24	20
Quintas	49	23	24	35	37	27	16	25	27	17
Sétimas	43	8	8	31	19	10	13	23	22	19
Quartas							2			
Notas diatônicas	45	16	22	39	39	30	14	33	44	37
db2	8	0	0	1	1	1	2	5	5	0
d2	8	5	8	16	13	7	5	5	10	6
d#2	0	0	0	0	2	2	0	4	4	4
d4	19	4	9	18	6	10	2	7	11	10
d#4	0	0	0	0	8	3	1	1	3	9
db6	8	0	1	0	1	4	2	6	2	3
d6	2	7	4	4	8	3	2	5	9	5
Tensões	9	18	28	30	16	35	35	39	34	24
Tb9	1	1	3	12	2	0	3	2	2	2
T9	2	2	8	6	5	11	12	7	10	4
T#9	0	0	0	3	0	1	4	0	3	5
T11	6	1	5	4	5	9	3	3	4	1
T#11	0	0	1	0	1	2	7	8	3	4
Tb13	0	0	4	2	1	3	1	3	5	3
T13	0	14	7	3	2	9	5	16	7	5
Cromatismos	12	4	3	33	5	13	12	17	16	32
Notas da melodia	65	29	16	30	19	17	12	20	23	14
Notas Out (inc.BN)	0	1	7	2	0	2	9	5	5	8
Motivos	2	4	3	2	9	5	5	3	4	3
Var.Motivos	4	2	5	6	10	4	5	4	4	4
Patterns	2	2	4	12	2	9	4	3	3	3
Escalas	2	2	0	3	1	5	2	1	6	2
Arpejos	10	4	3	15	17	2	8	11	11	6
Pentatônicas	0	0	0	0	2	0	0	0	4	0
Sup.Harmonica	0	0	0	0	30	0	1	3	3	3
UST	1	1	1	6	4	4	4	7	11	7
Side Slipping	0	0	1	0	1	0	3	0	1	2
Encircling/Enclos.	0	1	0	13	3	4	0	4	1	8

Cycl.Quadruplets	0	2	1	7	4	4	1	3	2	7
Outline	1	2	1	5	2	6	5	5	4	5

1 – C.S. Charlie Shavers; 2 – S.S. “Slam” Stewart; 3 – B.W. Ben Webster; 4 – R.G. Red Garland; 5 – J.H. Joe Henderson; 6 – S.G. Stan Getz; 7 – R. B. Richie Beirach; 8 – A. F. Antonio Faraò; 9 – K. G. Kenny Garrett; 10 – G. G. George Garzone.

4.2. Identificação dos hábitos improvisativos de cada solista e cruzamento de dados

Encontrar os hábitos improvisativos de cada solista foi fundamental na análise realizada. Para tal, foi compilada uma lista que esquematiza as características individuais de cada um dos músicos. Como já referido anteriormente, tanto os motivos como as *outlines* encontram-se excluídas deste cruzamento. No caso dos motivos, por não ter sido possível identificar pontos tangíveis de comparação entre os solistas. No caso das *outlines* porque são o resultado da redução de *patterns*, arpejos e afins. Assim, o solo constituído com as características recolhidas no vocabulário deve, ele próprio, gerar as suas *outlines*. A observação da **Tabela 2**, na sua parte inicial, indicará ainda os dados identificativos dos hábitos de improvisação dos vários solistas bem como o cruzamento dos parâmetros emergentes.

Os parâmetros foram atentamente seleccionados e se repetidos no curso do solo, a repetição não foi reportada uma segunda vez (a não ser que a parâmetro mudasse de função, por exemplo um *pattern* 1-2-3-5 sobre C será C-D-E-G, mas a mesma fórmula sobre o mesmo acorde que começa no 5 grau será G-A-B-D, o que resulta num CΔ9/13). Uma vez analisados, os dados foram cruzados e todos os parâmetros que se repetiram pelo menos 2 vezes em solos de diferentes improvisadores entraram no “vocabulário do solo coerente”. A descrição do “vocabulário do solo coerente” encontra-se no final da **Tabela 2**.

O glossário (anexo 9.1) poderá ajudar a decifrar a esquematização apresentada.

Tabela 2: Dados identificativos dos hábitos dos vários solistas, cruzamento de parâmetros, vocabulário do solo coerente.

	Pattern	Arpejos	Escalas Modos Pentatónicas	Sup.Harm	UST	Side S.	CQ
1 C. S.	1-2-3-5 3-2-5-3	1-3-5 1-5-3 3-1-5 3-5-1 5-1-3 5-3-1 5-3-1-b7 bb7-b5- b3-1	cromática menor harmónica		<u>b2/dim.bb7</u> I7		
2 S. S.	1-2-3-5 5-b3-2- 1	3-1-5 5-b3-1 b7-5-3-1	bebop dominante mixolídio		<u>5/1-2-b3-5</u> I7		1-2-3-1 1- b3- 2-1
3 B. W. .	1-2-3-4 1-2-b3- 4 3-5-2-1 5-b3-2- 1	1-b3-5 3-1-5 5-3-1			<u>5/m</u> I7	arp. M. meio tom acima de acorde I7	1- b2- b3- 1
4 R. G.	1-2-b3- 4 5-b3-2- 1 4-5-4-3-2 (acorde dom.**) b7-b6-4- #4-5-4 (acorde dom.) b3-b2-b7- #7-1- b7(acorde dom.*) 2-b3-5- b7-2-b2- 1-2-b3-4- 5-b3-2-1- 4-b3-2- b2-1- b7(acorde menor) b3-b2-b7-	1-b3-5 1-b3-b5 5-b3-1- b7 5-3-1 5-b3-1 1-3-5-7 1-3-5-b7 1-b3-b5- b7 1-b3-5- b7 1-b3- b5-bb7	escala meio tom- tom		<u>5/dim</u> I7 <u>5/m</u> I7		1-2-3-1 1-6- 7-1 1-2- b3- 1 1- b7- 6-1

	4 7-1- b7(acorde menor*) 4-b5-b7- b2-1- 4 2- b3-4-b5- b6- 4 6- b5(acorde meio dim.) b2-#2-b2- 1- b7(acorde dom.**)						
5 J. H.	1-2-b3- 4-5 (acorde m.)\$ b7-4-b3-1 (acorde m.)	1-3-5 1-b3-b5 1-5-b3 1-b3- b5-bb7 3-5-1 3-1-b7-5 b3-1-5 5-1-3 5-b3-1 5-b3-1- b7 b7-5- b3-1	lídio Pent. M	Bb e B sobre Fm F#7alt e Dm sobre Fm Db e Db9(b13) sobre DØ F#m7 e Bm7 sobre G7 ii-V-I de DbΔ sobre CΔ Gb sobre GØ Gb9 sobre C7 Abm7 e E sobre Fm Db7 sobre DØ C, CØ, Db7 e Dbsus sobre Fm Fm7 e Bb7 sobre DØ	3/dim bb7 I7 2/m IΔ 5/m7 I7	arp. M. meio tom acima de acorde M.	1-2- 3-1 1- b7- b6- 1

				Ebm7 e Ab7 sobre G7 <i>Abm7</i> Db7 sobre CΔ			
	Pattern	Arpejos	Escala Modos Pentatônicas	Sup.Harm	UST	Side S.	CQ
6 S. G.	1-2-3-5 <i>(UST b7 de iiØ)</i> 5-4-b3-1 (UST 2 de I7) 5-b6-5-4- b3-b7- 4 - 2-1-5-4- b3 (<i>ImΔ</i>) 1- 2 -1- b2- 2 -3- #4-5-6 (I7) 4-2- 2 -4- #4-b3- 3 - 4- 4 -5- #2-4-5-b6 (IΔ) 2-b7-1-4- b3-1- 4 -7-2 (iiØ) 1-3-5-b3- 3 -5-6-2- 1-7-1-b3- 5-b7-2 (IΔ) b6- 6 -1- 4 7-b7-2-5- b7 -6-5 (I7) 5-4-2-b3- 3 -1-4- 4 - 5-1- 4 7-b7- 6-4-5-2 (I7)	1-b3-5- b7-(9) 5-1-b3	lídio dominante bebop dominante meio tom- tom		<u>b7/1-2-3-5</u> iiØ <u>2/5-4-b3-1</u> I7 b3/IΔ IIm7 <u>5/m</u> I7		1-6- b7- 1 1-b- 6-b- 7-1 1- b3- 2-1

7 R. B.	5-3-1-2 3-5-1-2 (UST 5 de IΔ) 5-1-2-3 (UST 4 de IΔ #4/#9)	1-3-5 1-b3-b5 1-b3- b5-bb7 5-3-1	cromática	A sobre D7	<u>3/dim.bb7</u> I7 5/3-5-1-2 IΔ 4/5-1-2-3 IΔ(#4/#9)	A sobre Ab C#alt sobre D7alt. F# sobre G7alt.	1- b7- 6-1
8 A. F.	5-b3-2- 1 (UST 6 de IΔ) 1-2-b3- 4 (sobre b7 de I7) 5-1-2- b3	1-3-5 (5 sobre IΔ) 1-b3-5- b7 (UST3 sobre IΔ) 1-b3- b5-bb7 (b2 de I7) 1-b3- b5-bb7 (UST 7 de Im) 1-5-3 (UST 3 de IΔ) 1-bb7-b5- b3 3-1-#5* 3-1-5 3-5-1 (2 de I7) 5-3-1 b7-b5-b3	superlórico	B sobre G7 G dim. bb7 sobre DØ (aprox. a G7) Db aug sobre CΔ	<u>6/ 5-b3-2-1</u> IΔ <u>3/M#5</u> IΔ <u>7/dim.bb7</u> Im <u>5/M</u> IΔ <u>3/m7</u> IΔ <u>b2/dim.bb7</u> I7 <u>2/M</u> I7		1- b2- bb3 -1 1- b3- 2-1 1-7- #6- 1
	Pattern	Arpejos	Escalas Modos Pentatônicas	Sup.Harm .	UST	Side S.	CQ
9 K. G.	1-b3- #4-5 (UST b3 de IΔ) 1-2-b3- 4-5 (m7)\$ 1-b7-#2- b2-6-5-1- b7-#4-3	1-5-3 1-3-5-7 (UST b6Δ sobre Im) 1-b3-b5 (UST b3 sobre I7) 1-b3-5- b7 (UST 6m7 sobre I7) 1-2-5	meio tom- tom cromática dórico iónico Pent. M Pent. m	Cmeio tom-tom sobre GØ G meio tom-tom sobre CΔ	<u>b3/dim</u> I7 <u>#4/M</u> I7 <u>b6/Δ</u> Im <u>6/m7</u> I7	F#(quartas) sobre Fm7	1-6- b7- 1 1- b7- 6-1

	(I7)	(harmonia a quartas) 3-5-1 (UST 5M sobre IΔ) 5-3-1 (UST#4 sobre I7) b7-5- b3-1 (6m7 sobre I7) b7-5- b3-1 (UST b7 sobre iiØ)			5/M IA <u>6/pent.m</u> I7 <u>b7/pent.M</u> I7 <u>6/trit.+5/trit.+#4/trit.+3tri</u> <u>t.</u> I7 <u>b7/m7</u> iiØ		
10 G. G.	1-2-3-5 (UST de 4 de I/V) 1-2-b3- 4 (b6 de ImΔ, side slipping) 1-2-3-4- 1 (b2 de ImΔ, side slipping)	1-2-5 (quartas UST 2 sobre I7alt.) 1-b3-5 (UST 6 sobre I/V) 3-5-1 (UST 2 sobre I7/bvi) 5-1-3 (UST #4 sobre I7) 5-3-1 (UST 3 sobre I7alt.) b7-1-4 (UST 6 sobre IΔ)	meio tom- tom tons inteiros	A sobre Dm7 D sobre C7(#9)/Ab B sobre G7 alt.	<u>6/sus4(b7)</u> IΔ <u>2/1-3-2</u> I7alt. <u>4/1-2-3-5</u> I/V <u>2/3-5-1-b2</u> I7/bvi <u>2/1-2-5</u> I7alt. <u>#4/5-1-3</u> I7	Db7(#4) sobre CmΔ GbΔ sobre FmΔ	1-7- #6- 1 1-2- b3- 1 1-7- 6-1 1-6- b7- 1
	Vocabulário Solo Coerente						
	Pattern (5)	Arpejos (15)	Escalas (4) Modos Pentatônicas	Sup.Harm . (4)	UST (4)	Side S.	CQ (6)
	1-2-3-5 1-2-3-4 1-2-b3-4 1-2-b3-4- 5 5-b3-2-1	1-2-5 1-3-5 1-5-3 1-b3-5 1-b3-b5 3-1-5 3-5-1 5-3-1	Cromática Meio tom- tom Bebop dominante	Db(Δ,7 ou aug.) sobre CΔ (b2 sobre IΔ) A sobre D(m7 ou	<u>b2/dimbb7</u> I7 ou <u>5/dim</u> I7 ou <u>3/dimbb7</u> I7	Qualquer acorde meio- tom acima do acorde efectivo da grelha harmonica.	1-2- 3-1 1- b3- 2-1 1- b7- 6-1

	5-1-3 5-b3-1 1-3-5-7 1-b3-5-b7 1-b3-b5- bb7 5-b3-1-b7 b7-5-b3-1	Pent. Maior	7), 5 sobre I7 ou Im7 CO sobre GØ 4/dim bb7 (ou escala meio tom- tom) sobre iiØ B sobre G7 ou 3/M sobre I7	<u>5/m</u> I7 <u>5/M ou 3/m7</u> IA <u>#4/M ou #4/5-1-3</u> I7		1-6- b7- 1 1-2- b3- 1 1-7- #6- 1
--	--	-------------	---	---	--	--

1 – C.S. Charlie Shavers; 2 – S.S. “Slam” Stewart; 3 – B.W. Ben Webster; 4 – R.G. Red Garland; 5 – J.H. Joe Henderson; 6 – S.G. Stan Getz; 7 – R. B. Richie Beirach; 8 – A. F. Antonio Faraô; 9 – K. G. Kenny Garrett; 10 – G. G. George Garzone.

Na análise dos dados foram utilizados cores diferentes para identificar as características comuns (só as *UST* têm cores diferentes relativas ao grau de dissonância).

Como pode ser visualizado no final da **Tabela 2**, foram encontrados 5 *patterns*, 15 arpejos, 4 escalas, modos ou pentatônicas, 4 superimposições harmônicas, 4 *UST*, 1 *side slipping* e 6 *cyclical quadruplets*. O *encircling*, como é possível ver na **Tabela 2**, está presente em 7 dos 10 solos analisados (ver **Gráfico 18**) razão pela qual foi inserido no vocabulário.

5. Discussão

Nos resultados expostos nas tabelas 1 e 2, todos os valores numéricos e os parâmetros estão visíveis. Assim, após a análise ter evidenciado os indicadores de hábitos comuns, os resultados do trabalho parecem indicar:

- Que todos os solistas privilegiaram a utilização de notas dos acordes no curso da improvisação, mas que cada um tem as suas preferências, havendo uma predileção geral para o uso de tónicas (4 solistas) e quintas (4 solistas) seguidas pelo uso de terceiras (2 solistas);

- b. Que as notas diatónicas mais utilizadas são a d4 (7 solistas em 10) seguido de d2 (2 solistas) e de d6 (1 solista);
- c. Que os improvisadores utilizaram maioritariamente tensões T9 (4 solistas), T13 (2 solistas), Tb9 (1 solista), T11 (1 solista) e que dois solistas utilizaram da mesma forma as tensões T9 e T11 (1 solista) e T#9, T13 (1 solista);
- d. Que todos os solistas utilizam cromatismos de uma forma mais ou menos acentuada, o mesmo se passando com as notas da melodia;
- e. Que todos os solistas analisados são improvisadores motivicos;
- f. Na **Tabela 2** e no **Gráfico 18** é possível verificar quais os hábitos improvisativos de cada solista (por exemplo no solo de Kenny Garrett foram identificados: 3 patterns, 8 arpejos, 4 escalas e 2 pentatónicas, 2 superimposições harmónicas, 8 *UST*, 1 *side slipping*, 2 *cyclical quadruplets* e 1 *encircling*);
- g. Que o cruzamento de dados das características qualitativas dos solos indica 39 parâmetros em comum (consultar **Tabela 2**, secção “vocabulário solo coerente”).

Podemos assim considerar indicadores bastante fiáveis no que diz respeito às mudanças dos estilos improvisativos ao longo do tempo. Em primeiro lugar será importante salientar que apesar de as notas da melodia estarem sempre presente nos solos, este parâmetro, no caso do solo de Charlie Shavers, é nitidamente uma paráfrase melódica. Nos outros solistas, a utilização destas notas não segue este critério e verifica-se que Ben Webster, Richie Beirach e George Garzone partilham o menor número de notas da melodia no solo, mas pertencem a períodos e escolas estilísticas bem diferentes, pelo que se torna possível expor que a utilização deste parâmetro está presente em toda a cronologia da história do jazz.

Um outro indicador apontado na análise dos resultados é o de todos os solistas utilizarem notas do acorde, em todas as épocas. O que é possível verificar é que embora a tónica seja a primeira escolha de todos os solistas, nos últimos 4 solos analisados (Richie Beirach, Antonio Faraò, Kenny Garrett e George Garzone) há uma uniformização praticamente igualitária na utilização de todas as notas do acorde. Tal facto pode bem indicar que os improvisos mais recentes apresentam uma evolução neste sentido.

As notas diatónicas são indispensáveis em todos os solos. Os resultados evidenciam que o solo de Charlie Shavers, nomeadamente, utiliza muitas notas diatónicas. Encontramos uma resposta no facto de a ornamentação exigir notas próximas da melodia, sendo

assim possível afirmar que a paráfrase melódica utiliza um maior número de notas diatónicas que outras técnicas. Sendo o solo de Charlie Shavers o único onde encontramos este hábito, seria interessante analisar em estudos futuros outras versões do mesmo tema e de solos de outros temas que façam uso de paráfrase. De uma forma geral as notas diatónicas não parecem ter a ver com o facto de os solistas utilizarem técnicas improvisativas que privilegiem a utilização de escalas mais do que de arpejos. A nota d4 é a mais utilizada (especialmente nos acordes menores e meio diminutos) e este parâmetro é transversal aos solos, o mesmo sendo válido para a d6 e d2. Notas como d#4, d#2 e db6 parecem ter ganho valor com o tempo, o que nos faz pensar que ao longo dos anos o vocabulário se desenvolveu utilizando escalas, arpejos, *UST*, ou substituições, entre outros recursos. Pela análise da **Tabela 2** foi possível verificar visualmente o aumento de complexidade dos parâmetros.

Quanto às tensões, aplicam-se os mesmos princípios das notas diatónicas: determinadas tensões foram usadas em todos os períodos, tais como T9 (acordes maiores e menores), T11 (acordes menores e meio diminutos, mas também em acordes maiores em Charlie Shavers e Ben Webster) e T13. Outras, por seu lado, representaram um estilo (Tb9 em Red Garland, da era *bebop*) e outras, ainda, foram ganhando estatuto nas novas gerações (T#9, T#11 e Tb13). No caso de Antonio Faraò as tensões fazem parte do seu estilo pessoal (T13 e T#11, total ausência de T#9) e no caso de George Garzone o seu uso é marcadamente individual (T#9 e T13).

Se, como já foi dito anteriormente, os cromatismos fazem parte da linguagem do jazz, as notas *out* também fazem parte do idioma, facto ilustrado em quase todos os solos (excluindo os de Charlie Shavers por ser uma paráfrase melódica e de Joe Henderson, pelas excepções levantadas anteriormente).

A presença de motivos em todos os solos atribui a este parâmetro uma grande importância, sendo que os motivos podem ser considerados como a impressão digital do solista. Este é um dos parâmetros que maior falta fará no vocabulário do solo coerente, mas as dificuldades encontradas na detecção de analogias entre os motivos dos vários intérpretes justificam a sua ausência.

Também as fórmulas resultaram ser um hábito comum, sendo que a improvisação formulaica, como refere Kernfeld (1994), teve os seus picos na era *bebop* e *post-bebop* (Red Garland e Stan Getz). Refira-se que os solistas que normalmente utilizaram escalas (as escalas que entraram no solo foram a cromática, meio tom-tom e *bebop* dominante), raramente utilizaram arpejos e vice-versa.

Na **Tabela 2** é possível ver quais os *patterns* estiveram presentes em mais que dois solos: 1-2-3-5 (Charlie Shavers, “Slam” Stewart, Stan Getz, George Garzone), 1-2-3-4 (Ben Webster, Joe Henderson) 1-2-b3-4 (Ben Webster, Red Garland, Joe Henderson, Antonio Faraò, Kenny Garrett, George Garzone) 1-2-b3-4-5 (Joe Henderson, Kenny Garrett) 5-b3-2-1 (“Slam” Stewart., Ben Webster, Red Garland, Antonio Faraò).

Embora os arpejos sejam, de longe, a característica improvisativa mais utilizada pelos músicos analisados, o autor pensou que as *UST* eram ligadas directamente ao uso de arpejos, o que resultou não ser completamente verdadeiro. Veja-se o caso de Stan Getz que utilizou 5 escalas e 2 arpejos no solo, tem 4 *UST* ao seu activo, os mesmos que Richie Beirach que usou 2 escalas e 8 arpejos. Os 15 arpejos que reuniram as características para entrar no solo coerente foram: 1-2-5, 1-3-5, 1-5-3, 1-b3-5, 1-b3-b5, 3-1-5, 3-5-1, 5-3-1, 5-1-3, 5-b3-1, 1-3-5-7, 1-b3-5-b7, 1-b3-b5-bb7, 5-b3-1-b7, b7-5-b3-1.

O uso de pentatónicas foi um parâmetro que não foi utilizado por quase ninguém. Uma das razões prováveis é que algumas formas de pentatónica incompleta (analogamente as escalas, quase ninguém as toca por completo) foram marcadas como *patterns* (1-b3-4-5 é com certeza uma pentatónica menor incompleta assim como 1-2-3-5 é uma pentatónica maior incompleta), e estes entraram no vocabulário (ver tab.2), assim como a pentatónica (pentatónica maior), porque está presente de forma igual nos únicos dois solos onde foi detectada (Joe Henderson e Kenny Garrett) e assim, ao ser presente em dois ou mais solos, vai integrar o vocabulário.

Outro parâmetro comum a dois ou mais solistas foi o uso da superimposição harmónica com as seguintes características: um acorde maior com sétima maior, de 7 ou aumentado, construído no b2 de um acorde IΔ (por exemplo Db7 sobre CΔ), tríade maior sobre o 5º grau de I7 ou Im7 (G sobre C7 ou Cm7), acorde diminuto (ou escala meio tom-tom) construído no quarto grau de acorde meio diminuto (C♯, ou C meio tom-tom, sobre G♯) e, finalmente, tríade maior construída sobre o terceiro grau de um acorde de I7 (E sobre C7).

No que diz respeito ao *side slipping*, foi integrado no vocabulário qualquer acorde tocado meio-tom acima do acorde efectivo da grelha harmónica (Dbm7 sobre C, por exemplo).

As *UST* encontradas foram maioritariamente azuis, b2/dimbb7 (Tb9) sobre acorde de I7 (Db♯ sobre C7) e ainda se incluem três variantes que se resumem na mesma *UST*. Esta

mesma *UST* foi detectada já no primeiro solo de Charlie Shavers. Tem-se depois a tríade menor, construída sobre o quinto grau de um acorde I7 (Gm sobre C7), *UST* azul (T9), e a mais interessante do género (*UST* amarela), que é uma tríade maior construída no trítono de um acorde I7 (F# sobre C7) (Tb9,T#11).

Finalmente, as seis *cyclical quadruplets* individuadas foram as seguintes: 1-2-3-1, 1-b3-2-1, 1-b7-6-1, 1-6-b7-1, 1-2-b3-1, 1-7-#6-1.

Obtidos os parâmetros, a tarefa seguinte foi, como definido anteriormente, criar uma primeira tentativa de *chorus* de solo que não tivesse *encircling* e *cyclical quadruplets*.

Eis o resultado do puzzle:

WHAT IS THIS THING CALLED LOVE

SOLO UTILIZANDO VOCABULARIO SEM LIGAÇÕES

ALTO SAXOPHONE

1 $G\Delta$ **M3+PATTERN 1-2-3-5+U5T+6.G.** **R.G.** $C7$ **K.G. MEIO TOM-TOM** Fm **ARP4 DE D Δ MA7+U5T4+K.G.** **R.B. SIDE SLIPPING** $Fm\frac{9}{8}$ **ARP 5-b3-1-5 R.G.**

ALTO SAX.

5 $D7(b13)/F\sharp$ $G7$ **ARP C.6.** $Ebm7$ $Ab7$ $D\flat maj7(\sharp 11)$ $C\Delta$ **PATTERN 5-b3-2-1** **PENSANDO EM A-+U5T1+A.F.** **U5T+ARP QUARTAS 1-2-5+G.G.** **SUPERIMPOSIÇÃO J.H.** **M2 TRANS 1 QUARTA ABAIXO** **SUPERIMPOSITION A TRIAD+ARP3+ PATTERN 5-3-1-2+R.B.**

ALTO SAX.

9 $G\Delta$ $C7(\sharp 9)$ **PATTERN 1-2-3-4 EM C-B.W.** **S.S.** Fm $\%$

ALTO SAX.

13 $D7\Delta$ **MS+SIDE SLIPPING+ARP+R.B.** **MEIO TOM ABAIXO DO D ALT.** $G7(b9)$ **G.G.** $C\Delta$ **C.6.** **PENSA EM C-7+ARP C-7/9+U5T+6.G.** $\%$

ALTO SAX.

17 $Cm7$ $F7$ **J.H.** **ESCALA CROM.** $Bb\Delta$ **J.H.**

2

The image displays three staves of music for Alto Saxophone, each with specific improvisation techniques and annotations:

- Staff 1 (Measures 21-24):**
 - Measure 21: **Ab** (Chord), **PATTERN 1-2-3-5 C.6.** (Annotation), **3** (Fingering).
 - Measure 22: **Ab7** (Chord), **ARP 1-b3-5 EM Eb-+U6T+B.W.** (Annotation).
 - Measure 23: **ESCALA REOP DOMINANTE+B.G.** (Annotation).
 - Measure 24: **PENT F SOBRE G+U6T+ARP. K.G.** (Annotation), **G7** (Chord).
- Staff 2 (Measures 25-28):**
 - Measure 25: **GØ** (Chord), **C MEIO TOM-TOM SOBRE ACCORDE MEIO DIM.** (Annotation).
 - Measure 26: **C7(b9)** (Chord), **ARPS D♭DIM+U6T6+A.F.** (Annotation).
 - Measure 27: **Fm** (Chord), **SIDE SLIPPING MEIO TOM ACIMA** (Annotation).
 - Measure 28: **Fm** (Chord).
- Staff 3 (Measures 29-32):**
 - Measure 29: **Dm** (Chord), **ESCALA REOP DOMINANTE+B.6** (Annotation).
 - Measure 30: **G7** (Chord).
 - Measure 31: **CΔ** (Chord), **PENT. K.G.** (Annotation).
 - Measure 32: **CΔ** (Chord).

Figura 1: Solo coerente sem ligações.

Em seguida foram colocadas no mesmo solo as *cyclical quadruplet* e *encircling*, como se pode ver na **Figura 2**.

WHAT IS THIS THING CALLED LOVE

SOLO UTILIZANDO VOCABULÁRIO COM CQ E ENCIRCLING

ALTO SAXOPHONE

1 S.G. $G\emptyset$ R.G. C^7 K.G.

ALTO SAX.

3 Fm R.B. K.G. $Fm\frac{9}{8}$ R.G. CQ 1-2-b3-1

ALTO SAX.

5 $D7(b13)/F\sharp$ R.B. ENC G.G. G^7 CQ 1-6-b7-1 C.B.

ALTO SAX.

7 J.H. Ebm^7 Ab^7 $D\flat maj7\sharp 11$ A.F. $C\Delta$ C.B.

ALTO SAX.

9 B.W. $G\emptyset$ ENC C^7 Fm CQ 1-b7-6-1

The image displays a musical score for an Alto Saxophone solo. It consists of five staves of music, each with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The score is annotated with various chords and improvisation techniques. The first staff starts with a measure marked '1' and contains the chords $G\emptyset$, C^7 , and $G\emptyset$, with a box labeled 'S.G.' above the first measure. The second staff starts with a measure marked '3' and contains the chords Fm , $Fm\frac{9}{8}$, and Fm , with boxes labeled 'R.B.', 'K.G.', 'R.G.', and 'CQ 1-2-b3-1'. The third staff starts with a measure marked '5' and contains the chords $D7(b13)/F\sharp$, G^7 , and C^7 , with boxes labeled 'R.B.', 'ENC', 'G.G.', 'CQ 1-6-b7-1', and 'C.B.'. The fourth staff starts with a measure marked '7' and contains the chords Ebm^7 , Ab^7 , $D\flat maj7\sharp 11$, $C\Delta$, and C^7 , with boxes labeled 'J.H.', 'A.F.', and 'C.B.'. The fifth staff starts with a measure marked '9' and contains the chords $G\emptyset$, C^7 , Fm , and C^7 , with boxes labeled 'B.W.', 'ENC', and 'CQ 1-b7-6-1'.

2

ALTO SAX. 13

R.B. D7^{ALT.} G.G. G7 C.B. CΔ G.G. ENC

ALTO SAX. 17

Cm7 ENC J.H. ESCALA CROM. BbΔ ENC J.H.

ALTO SAX. 21

C.B. B.W. ENC G7 K.G. ENC

ALTO SAX. 25

C MEIO TOM-TOM SOBRE ACORDE MEIO DIM. A.F. SIDE SLIPPING MEIO TOM ACIMA

ALTO SAX. 29

ESCALA PEROP DOMINANTE+B.B. PENT. K.G. Cq Cq

Figura 2: Solo coerente com *encircling* e *cyclical quadruplets*.

6. Conclusão

Apesar de na secção 2.3.9 deste trabalho se ter referido que até os anos 50 a improvisação motívica era pouco utilizada (Kernfeld, 1994), no presente estudo esta realidade foi apenas parcialmente confirmada, uma vez que os motivos estavam presentes em todos os solos analisados. Para aprofundar o assunto seria preciso analisar mais versões do tema, anteriores a 1940. Uma vez que Cole Porter compôs a obra em 1930, é provável haja outras versões de *What is this thing Called Love*, mas cuja busca se revelou infrutífera. Foi possível confirmar que parâmetros como as *cyclical quadruplets* e o *encircling/enclosure* estão sempre presentes e julgo ter sido demonstrado com os dois *chorus* de solo criados que a ligação das frases é de fundamental importância na construção de um solo coerente. Para além de uma evidente mudança estilística no decurso do tempo, foi visível nos resultados da análise qualitativa e pela passagem por várias escalas, arpejos e *patterns*, que estes últimos se mantiveram desde os primórdios do Jazz até à actualidade. No entanto, mudaram os pontos de partida dos mesmos. E se, por exemplo, um solista nos anos 40 tocava sobre um C7 uma tríade (C-E-G), talvez numa inversão, nos anos 90, um outro solista teria tocado uma tríade de D (D-F#-A UST vermelha 9/#11 e 13) ou de Ab (Ab-C-Eb UST amarela #9/b13). Da mesma forma, os *patterns* foram-se deslocando sobre outros graus do acorde, criando tensões, ou mesmo fora do acorde (como no caso do *side slipping* e da superimposição harmónica), aumentando ainda mais o grau de dissonância.

As mudanças também se verificaram no uso de *cyclical quadruplets*, que passaram de embelezamento diatónico a cromático. Verificamos também a presença de várias correntes de pensamento improvisativo, e se é bem verdade que sob um ponto de vista estatístico pouco conseguimos obter da análise do solo do Joe Henderson, por outro lado Henderson conseguiu demonstrar que o jazz pode significar pesquisa e inovação. Em 1968 a destruição e completa substituição duma grelha harmónica, era a vanguarda. Delineando de forma sublime com simples arpejos e motivos a estrutura harmónica, Henderson deu a entender a nova grelha improvisativa, que foi facilmente detectável sem necessidade de ouvir um instrumento polifónico de suporte. Os solos de Beirach, Faraò, Garrett e Garzone, por seu lado, são a demonstração de escolas completamente diferentes, que passam do cromatismo de Garzone ao *side slipping* de Beirach, às superimposições e ampla utilização da escala superlócica de Faraò até a síntese de

Kenny Garrett.

De acordo com os resultados obtidos na análise global dos parâmetros considerados, o solo que mais se parece ao “solo coerente” é o do saxofonista Kenny Garrett. Inclui todos os factores fundamentais na quantidade certa e não será certamente por acaso que muitos dos seus parâmetros tenham entrado no “vocabulário do solo coerente”. Esta afirmação é confirmada pelo facto que na análise surgiu a ideia que Garrett tivesse absorvido e dominado quase todas as técnicas e os parâmetros até aqui observados. A nível estatístico o solo é muito equilibrados (notas do tema, diatónicas, tensões, arpejos, escalas, pentatónicas etc.), ao mesmo tempo utiliza com perícia técnicas modernas quais escalas sintéticas, UST e patterns mais elaborados. O solo tem um contorno melódico acentuado (o que é visível observando a presença de inúmeras outlines na redução melódica), mantendo assim a atenção do ouvinte focada. Estamos perante um solo coerente, executado por parte de um músico que domina as técnicas de ontem mas que ao mesmo tempo constrói e desenvolve os hábitos improvisativos do jazz de amanhã.

Um outro dado surpreendente que emergiu do estudo foi a presença de *UST* em todos os solos, considerando, obviamente, que as *upper structure triads* têm vindo a evoluir e a desenvolver em complexidade ao longo do tempo.

Finalmente, verificou-se que há hábitos que foram desaparecendo com o tempo, como as longas fórmulas do *bebop* (embora o bop ainda se possa considerar presente sob forma de *encircling*, técnica que une o Red Garland e o Antonio Faraò). Outros foram ligando os vários intérpretes, como no caso da escala cromática, que está presente nos solos de Charlie Shavers, Richie Beirach, Kenny Garrett e George Garzone.

7. Sugestões de Trabalho Futuro

O final de um estudo abre naturalmente muitas portas para investigação futura. No presente caso, a questão dos motivos poderia ser mais desenvolvida, e usando de mais meios de análise. Talvez um dia seja criado um software que inserido como plug-in no programa de escrita musical consiga detectar analogias nos motivos. Adicionalmente, o programa poderia permitir a identificação de *patterns*, escalas e modos (o software Sibelius tem um plug-in que detecta motivos, mas a fiabilidade deste meio é ainda discutível). Uma nova sugestão para trabalho futuro deriva daqui: a criação de um programa ou plug-in com estas características e com boa fiabilidade.

Outro ponto deixado em aberto diz respeito aos parâmetros *outline* e redução melódica.

Um estudo específico, direccionado neste sentido, poderia detectar melodias subjacentes aos solos, catalogá-las e compará-las, permitindo adicionar mais parâmetros ao solo coerente.

Um aspecto que abandonei no curso do estudo foi a aplicação de algumas das técnicas, tal como o uso de *Upper Structure Triads*, no contrabaixo. No entanto, apesar de o trabalho se ter desenvolvido noutra direcção, a aplicação desta técnica no contrabaixo afigura-se como um dos passos seguintes na evolução natural deste estudo.

Um bom objecto para pesquisas futuras, também passa pela análise de solos de improvisadores que tocam o mesmo instrumento, pois o que resultou evidente no curso do estudo é que cada instrumento tem as suas particularidades e provavelmente seria interessante comparar a evolução da improvisação com o desenvolvimento das técnicas instrumentais específicas.

No entanto, o presente trabalho apresentou uma síntese histórica, social e musical de um tema de jazz, de extensão considerável, e que representará, porventura uma mais-valia. A pesquisa tem pontos em comum com o trabalho apresentado por Walk (2002) no seu estudo *A Method for Learning Jazz Improvisation Through Transcription and Analysis: “Like Someone in Love”*, nomeadamente no que diz respeito à abordagem metodológica. No entanto, Walk analisa três solistas e não trata os aspectos históricos relacionados com os estilos. Sobretudo, não inclui as transcrições dos solos. Um outro ponto forte do presente trabalho é precisamente a presença de transcrições, de exemplos e de análise dos mesmos, que permitiu clarificar a origem dos *patterns*, das *UST* e das superimposições. A descoberta da presença de *UST*, cromatismos, notas da melodia, motivos, *patterns*, arpejos e *outlines* em todos os solos analisados tornou evidente a ligação entre as várias gerações de jazzistas e abre as portas a novas possibilidades de pesquisa, mais especificamente na procura de pontos comuns adicionais. Finalmente, o presente trabalho permite avaliar os elementos comuns à construção de solos em todas as épocas do jazz, que ultrapassam a barreira temporal da improvisação e permitem obter, simultaneamente, uma panorâmica ampla da questão ou em alternativa, um *zoom* num período ou solista específico.

8. Bibliografia

- BAKER, D. (1990). *Modern Concepts in Jazz Improvisation*. Alfred Publishing Co., Inc., USA.
- BAKER, D. (1977). *The Lydian Chromatic Concept. Techniques of Improvisation*. Vol.1, Today's Music, USA.
- BERGONZI, J. (1992). Melodic Structures. *Inside Improvisation Series*, Vol 1. Advance Music, West Germany.
- BERGONZI, J. (1994). Pentatonics. *Inside Improvisation Series*, Vol.2. Advance Music, Germany.
- BERGONZI, J. (1996). Jazz Line. *Inside Improvisation Series*, Vol.3. Advance Music, Germany.
- BERGONZI, J. (1996). Melodic Rhythms. *Inside Improvisation Series*, Vol.4. Advance Music, Germany.
- BERGONZI, J. (1996). Thesaurus of Intervallic Melodies. *Inside Improvisation Series*, Vol.5. Advance Music, Germany.
- BERGONZI, J. (2003). Developing a Jazz Language. *Inside Improvisation Series*, Vol.6 (1). Advance Music, Germany.
- BERGONZI, J.(2006). Hexatonics. *Inside Improvisation Series*, Vol.7 (1). Advance Music, Germany.
- BERLINER, P. (1994). *Thinking In Jazz: The Infinite Art Of Improvisation*. University of Chicago Press, Chicago, USA.
- COKER, J. (1980). *The Complete Method for Improvisation*, Lebanon, Indiana, Studio PR, USA.
- COKER, J. (1964). *Improvising Jazz*. Simon & Schuster, Inc.: New York, USA.
- COOKE, M. e HORN, D. (2002). *The Cambridge Companion to Jazz*. Cambridge, University Press: Cambridge, UK.
- CROOK, H. (1991). *How to Improvise: An Approach to Practicing Improvisation*. Advance Music, West Germany.
- CROOK, H. (1999). *Ready, Aim, Improvise!* Advance Music, Germany.

- DAVIDSON, J. e GOOD, J. (2002). Social and musical coordination between members of a string quartet: An exploratory study. *Psychology of Music*. Vol. 30, pp. 186-201.
- FIEHRER, T. (1991). From quadrille to stomp: the Creole origins of jazz. *Popular Music*, vol. 10, pp. 21-38.
- GALPER, H. (2003). *Forward Motion (From Bach to Bebop: A Corrective Approach to Jazz Phrasing)*, Petaluma, CA, Sher Music Company, USA.
- GARZONE, G. (2008). *The Music of George Garzone & The Triadic Chromatic Approach*, JodyJazz Inc. [DVD].
- GUEST, I. (1996). *Arranjo, método prático vols. 1-2-3*. Lumiar Editora: Rio de Janeiro, Brasil.
- GÜNTHER, H. (2006). Pesquisa qualitativa versus pesquisa quantitativa: esta é a questão? *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, Vol.22 (2), pp. 201-210.
- HICKOK, R. (1989). *Exploring Music*. Addison-Wesley Pub., UK.
- KERNFELD, B. (1994). *The New Grove Dictionary of Jazz*. Macmillan: London, UK.
- LEVINE, M. (1995). *The Jazz Theory Book*. Petaluma, CA, Sher Music Company, USA.
- LIEBMAN, D. (1991). *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*. Advance Music, West Germany.
- LIGON, B. (1999). *Comprehensive Technique for Jazz Musicians*. Houston Publishing, inc., USA.
- MacDONALD, R. e WILSON, G. (2006). Constructions of jazz: how jazz musicians present their collaborative musical practice. *Musicae Scientiae*, vol. 10(1), pp. 59-85
- MILLER, R. (1996). *Modal Jazz, Composition & Harmony*, vols.1-2. Advance Music, West Germany.
- PEASE, T. e PULLIG, K. (2001). *Modern Jazz Voicings: Arranging For Small And Medium Ensembles*. Berklee Press, USA.
- PEDRAZZI, M. (2007). *La Pratica dell'improvvisatore: Sapere a disposizione e disposizione del sapere*. Tese de Doutorado: Università degli Studi di Bologna,

Itália.

POTTER, L., ULLMAN, M. e HAZELL, E. (1993). *Jazz: From Its Origin to the Present*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, USA.

SCHULLER, G. (1968). *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. Oxford University Press. UK.

STEINEL, Mike, 1995, *Building a Jazz Vocabulary, a Resource for Learning Jazz Improvisation*. Hal Leonard Corporation, USA.

TIRRO, F. (1977). *Jazz: A History*. W.W. Norton, New York, USA.

WALK, M.(2002). *A Method for Learning Jazz Improvisation Through Transcription and Analysis: “Like Someone in Love”*. Independent Research Project, MSE-Fine Arts/Music UW-River Falls, USA.